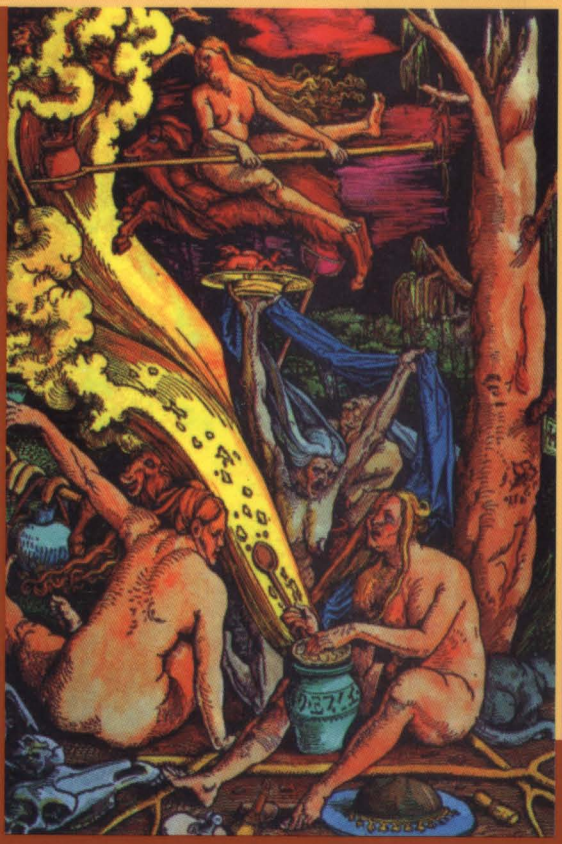
Con el diablo en el cuerpo

FILÓSOFOS Y BRUJAS EN EL RENACIMIENTO



Esther Cohen

taurus

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

SEMINARIO DE POÉTICA

ESTHER COHEN

CON EL DIABLO EN EL CUERPO

FILÓSOFOS Y BRUJAS EN EL RENACIMIENTO

La publicación de esta obra ha sido posible gracias
al financiamiento otorgado por la Dirección General
de Asuntos del Personal Académico de la UNAM,
a través del proyecto IN-404998
"Problemas de la alteridad", del Seminario
de Poética del Instituto de Investigaciones Filológicas.

ESTHER COHEN

CON EL DIABLO EN EL CUERPO

FILÓSOFOS Y BRUJAS EN EL RENACIMIENTO

CON EL DIABLO EN EL CUERPO
D.R. © UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Instituto de Investigaciones Filológicas
Circuito Mario de la Cueva s. n.
Ciudad Universitaria, C. P. 04510, México, D. F.

De esta edición:
D.R. © Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S. A. de C. V., 2003.
Av. Universidad 767, col. del Valle
México, 03100, D.F. Teléfonos: 5420-7530 y 5604-9209
www.taurusaguilar.com.mx

- Distribuidora y Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S. A.
  Calle 80 núm. 10-23, Santafé de Bogotá, Colombia.
  Tel. 635-1200
- Santillana, S. A.
  Torrelaguna 60-28043, Madrid, España.
- Santillana, S. A.
  Av. San Felipe 731, Lima, Perú.
- Editorial Santillana, S. A.
  Av. Rómulo Gallegos, edif. Zulia, 1er. piso
  Boleita norte, 1071, Caracas, Venezuela.
- Editorial Santillana, Inc.
  P.O. Box 19-5462 Hato Rey, 00919, San Juan, Puerto Rico.
- Santillana Publishing Company, Inc.
  2105 N.W. 86th Avenue, Miami, Fl., 33122, E.U.A.
- Ediciones Santillana, S. A. (ROU)
  Constitución 1889, 11800, Montevideo, Uruguay.
- Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S. A.
  Beazley 3860, 1437, Buenos Aires, Argentina.
- Aguilar Chilena de Ediciones Ltda.
  Dr. Aníbal Ariztía 1444, Providencia, Santiago de Chile.
- Santillana de Costa Rica, S.A.
  La Uruca, 100 m Oeste de Migración y Extranjería, San José, Costa Rica.

Primera edición: abril de 2003.

ISBN: 968-19-1221-7

D.R. © Ilustración de portada: *Brujas preparándose para el Sabat,*
Hans Baldung Grien, 1510.
D.R. © Diseño de portada: Francisco Fidalgo, 2003.

Impreso en México

Índice

Introducción 11

La bruja, el diablo y el inquisidor 23
El judío y la bruja: nuestros fantasmas 43
La Venus desdoblada: en torno a la filosofía del amor en Ficino 73
Pico della Mirandola y la letra mágica de la cábala judía (1463-1494) 93
El traductor y sus traductores 96
El magus/la bruja 105
Agrippa, el mago (1486-1535) 113
Cultura y barbarie en el Renacimiento 133

Notas 143
Bibliografía 157
Índice de figuras 167

INTRODUCCIÓN

> Aprender a vivir aprendiendo no ya a darle conversación al fantasma sino a conversar con él, con ella, a darle o devolverle la palabra, aunque sea en sí, en el otro, al otro en sí. Los espectros siempre están ahí, aunque no existan, aunque ya no estén, aunque todavía no estén. Nos hacen repensar el "ahí" desde el momento en que abrimos la boca...
>
> DERRIDA

"Soy, escribe el filósofo Jacques Derrida, existo, quiere decir 'soy asediado'. Soy asediado por mi mismo que soy". Y en este cerco permanente, habría que "darse miedo de ese miedo de uno mismo". (Derrida, 1996.) El pensamiento mágico del Renacimiento, sus pensadores y actores, vivieron en carne propia el sentido del acoso al tratar de dar cuerpo a una práctica milenaria que, a partir del siglo XV, empezaba a cambiar de rostro. En menos de un siglo, la magia se convirtió en la imagen misma del perseguidor, pero también en la del perseguido. El carácter ambiguo de la magia renacentista puso al descubierto la vulnerabilidad y, al mismo tiempo, la dificultad que los hombres de ese tiempo tuvieron para dar al asedio del "Yo" una salida responsable y digna. En la magia de los siglos XV y XVI, el filósofo, el mago, el inquisidor y la bruja se vieron sometidos a un enfrentamiento brutal, donde la posibilidad de existencia de uno parecía construirse, sin remedio alguno, sobre la ruina del otro. Fue así como, en términos generales, el horizonte de la magia se fue desdibujando y adquirió modalidades inéditas. Quizá sería más acertado decir que no fueron únicamente sus "practicantes" quienes decidieron darle un giro mayor a este ejercicio milenario, sino las estructuras de poder y el reacomodo general de una sociedad que colocaron a la magia, no a toda, como veremos, sino a aquella incapaz de dar a su práctica un discurso legitimador e institucional, en el banquillo de los acusados: la magia popular, concreta-

mente, la llamada brujería, vino a ocupar el lugar del *otro*, del enemigo, de aquel que asedia y a quien habrá que castigar, porque, a fin de cuentas, no se puede aceptar de manera consciente el *darse miedo de ese miedo de uno mismo.* Inquisidores y algunos de los grandes filósofos del periodo dieron vida a un nuevo pensamiento ligado, en sus estructuras primarias, a la cosmovisión del universo mágico. La filosofía o magia natural del Renacimiento era entendida como la capacidad del hombre de manipular la naturaleza a través del conocimiento profundo de las leyes de semejanza y continuidad que se dan entre los elementos, las plantas, los astros, los planetas, etcétera. En el fondo, la filosofía de la época se construyó sobre los parámetros de la magia tradicional. Sólo que en este acoplamiento entre filosofía y magia, el sentido original de los procedimientos mágicos sufrió una transformación radical. La bruja, antes curandera, hechicera, amiga del pueblo, inclusive de la propia Iglesia que veía en su práctica una función *productiva*, en la medida en que ocupaba un lugar en el desempeño de la salud social, se transforma violentamente en la enemiga de todo aquello a lo que aspira una sociedad, como la renacentista, que pretende superar las supuestas tinieblas del Medioevo. Sin embargo, la magia, entendida como la filosofía más sublime del periodo, no desaparece. Muy por el contrario, ésta resurge con mayor fuerza, sólo que esta vez no en los márgenes de la sociedad sino en las cortes, en las universidades y en las iglesias. La magia adquiere en los siglos XV y XVI un lugar determinante en la cultura alta; es ella la que se constituye, en palabras de Ficino, en la *copula mundi*, en la única "disciplina" con la posibilidad de albergar a la filosofía y, aunque parezca extraño, a la teología. Filosofía y teología, "compañeras" desde la Edad Media, se ven ahora asumidas y complementadas por la magia natural, entendida como la posibilidad última y única de comprender y manipular la naturaleza y, a través de ella, acercarse al mundo de lo divino.

Los ensayos aquí reunidos se inscriben dentro del horizonte y de la configuración de un mundo nuevo, que se impuso a sí misma la mentalidad renacentista. Pero este

anhelo de transformación se hizo acompañar, como frecuentemente sucede en los procesos de cambio, del miedo, del temor a aquellas áreas desconocidas con las que el hombre debe enfrentarse por vez primera. La construcción de la así llamada "identidad" del hombre del Renacimiento se vio ineludiblemente sacudida por una alteridad anónima, cuyos contornos parecían atentar contra su vida. En el terreno de lo que podría llamarse la filosofía, la lucha por abrirse camino en un mundo nuevo empujó a muchos de sus pensadores al campo de batalla donde hubo que arrancar con violencia al *otro* la posibilidad misma de sobrevivencia. La bruja y, en algunos casos, el filósofo-mago se convirtieron, en la nueva clasificación y distribución de saberes, en espectros que atentaban contra la integridad del nuevo Adán, como felizmente lo bautizaría Pico della Mirandola. De esta manera, la filosofía natural renacentista, no obstante su deuda con la tradición mágica, se vio obligada a dar la espalda a sus fuentes, negando con ello la existencia misma de esa otra práctica, *ordinaria* y no ilustrada de la llamada brujería. La bruja y el filósofo son pues, en este espacio, los dos protagonistas centrales del pensamiento mágico del Renacimiento. En ellos pueden verse con claridad los mecanismos mediante los cuales la sociedad construye diligentemente a sus chivos expiatorios, a sus fantasmas, esos *otros* que asedian y a los que por razones que van más allá de una moral o de una lógica racional, hay que dar muerte.

El interés inicial por el periodo renacentista surgió del asombro al ver cómo los hombres de letras y los artistas encontraron durante esta época formas sublimes de enfrentar el *miedo de darse miedo*, cómo lograron diseñar, en particular la pintura, una nueva sensualidad que llegó a tener cabida en las esferas de la alta cultura, inclusive en la cultura eclesiástica. Pero al mismo tiempo, frente a esta fascinación surgió también el desconcierto. ¡Cómo era posible que una sociedad en la que habían florecido Miguel Ángel, Leonardo, Bellini, Signorelli, también hubiera procreado los demonios de la demonología! Porque son las últimas dos décadas del siglo XV las que acogen, paradójicamente, a Mi-

guel Ángel y a los inquisidores del *Malleus*, el tratado contra la brujería más leído, comentado y "actuado" de las siguientes seis décadas. Fue así como la idea del Renacimiento como un mundo de puro esplendor fue perdiendo su fuerza, dando lugar a una reflexión sobre esas zonas oscuras sobre las que el pensamiento mágico renacentista se cimentó. Fue así como se me impusieron las preguntas: ¿Qué fue y qué significó la magia para el esplendor de la pintura renacentista, para la filosofía natural de un Ficino o de un Pico della Mirandola? ¿Y qué significado tuvo ésta para la milenaria tradición popular que padeció aterrorizada y se vio torturada por el terror del otro? ¿Qué fue de esa magia practicada desde la Antigüedad y respetada hasta entrado el siglo XIV? ¿Qué o quién hizo de ella la figura más obscena del mal, del pecado y, en última instancia, del asedio más temido? ¿A qué zonas oscuras condujo el *miedo* y qué formas aberrantes fue adquiriendo a lo largo de los siglos XV y XVI, para haber llevado a más de cien mil mujeres a la hoguera? ¿En favor de qué proceso civilizatorio fue posible erigir al fuego como el único elemento purificador? ¿Quiénes fueron los actores que llevaron a cabo tales "purificaciones"? Y, por último, ¿de qué o de quién sintieron la amenaza y hacia dónde dirigieron su incapacidad de, finalmente, *darse miedo de ese miedo de sí mismos*?

Me interesa, en términos generales, ver cuánto del universo renacentista debe a la tradición mágica, tanto neoplatónica, hermética o cabalística; pero también, cuánto de ese mundo humanista se construyó sobre una magia popular, fuertemente arraigada, y que por esa misma razón intentó ser silenciada en nombre de la nueva ciencia y del surgimiento de un hombre nuevo. *Magia alta/magia baja* son términos que adquieren su codificación definitiva en el siglo XV, no obstante que ya desde la Antigüedad clásica se diera cuenta de tres tipos diversos de contemplar el hacer mágico (Cf. Tapia, 1996). Sin embargo, es sólo con el "advenimiento" del hombre renacentista, cuando la mal llamada edad de las tinieblas cae supuestamente derrotada bajo el peso de la luminosidad humanista, cuando la larga y rica tradición popular viene arrojada al pozo oscuro de la represión y la

tortura. La magia adquirió entonces connotaciones bien precisas: por un lado, aquella que fue capaz de legitimar su práctica a partir de un discurso filosófico, teológico, "científico", etcétera, y la otra, igualmente pagana, pero incapaz de dar cuerpo (por su propia naturaleza), a través de la palabra, a una práctica que no difería en gran medida de la otra. Fue así como, a pesar de compartir un mismo universo conceptual y práctico, el destino de cada una de esas prácticas fue totalmente distinto. Una se erigió en lo que Pico della Mirandola llamó "la forma más alta de filosofía natural", mientras que la otra fue conducida a las piras, lo que no significó, a pesar del fuego, su sofocamiento final.

Sin embargo, el filósofo renacentista —el *magus*—, por un lado, y la bruja, la representante más clara de la cultura popular, por otro, son dos caras de la moneda de una parte importante del imaginario de esa sociedad; son personajes que responden por una historia, si se quiere, subterránea de una época, actores que se disputan los papeles protagónicos en un escenario que se vio a sí mismo como luz y progreso. (Cf. Garin, 1984)[1]

Todos los ensayos aquí reunidos están atravesados, a su vez, por otra preocupación, central no sólo para el pensamiento mágico renacentista, sino ya presente desde la Antigüedad: ¿qué hace de la magia un espacio de pensamiento y creatividad, inclusive de acercamiento a la ciencia, de progreso o, en última instancia, de absoluta legalidad práctica? Y, por otra parte, ¿cuál es esa diferencia que hace de ella la forma más maligna de todas las artes, la práctica de una sexualidad obscena, diabólica y, a fin de cuentas, la enemiga del progreso y la cultura? Concepciones ambas de la magia que atraviesan los siglos XV y XVI y que quedan finalmente codificadas en dos ramas "claras" de un hacer permitido y en más de un caso fomentado por la Iglesia y la sociedad, y, por otro, de un saber al que se le intenta negar un "lugar" en la historia de las ideas.

En esta perspectiva, mi interés se concentra en ver en qué medida la magia hermético-cabalística y la filosofía natural logran abrirse paso en este escenario al ser capaces de

construirse un discurso legitimador, en muchos casos a costa del oscurecimiento y desacreditación de la brujería como forma inferior e irracional del ideal mágico. La bruja, me atrevería a decir, si bien genera un discurso propio, y reflexiona sobre sí misma y sobre sus actos, carece, por su propia naturaleza, de un discurso institucional que le permita defender, dentro de la institución, su operar sobre el mundo. La bruja actúa, responde, reflexiona, pero se defiende sólo bajo coacción, bajo la palabra del inquisidor. Su dominio es más el de la acción que el del discurso, su fuerza está en la imaginación y en el espacio marginal en el que opera, no en la palabra, aunque de ella se sirva para llevar a cabo sus conjuros. Esto, por supuesto, no quiere decir que carezca de la fuerza que toda magia deposita en ella. Pico lo sabe de los cabalistas: la palabra crea mundos, los modifica; de la misma manera la bruja sabe que la combinatoria exacta de ciertas palabras da lugar a transformaciones de su entorno. La diferencia radica en que Pico, representante de la alta cultura mágica del Renacimiento sabe, además, que la palabra sirve para defensa propia, que construye discursos de legitimación dentro de marcos jurídico-normativos, mientras que la otra sólo la conoce como medio eficaz de operar sobre la naturaleza. Más de un autor (Cf. Webster, 1988; Yates, 1983; Walker, 1958) ha sugerido la existencia de lazos íntimos entre la ciencia experimental y la magia renacentista. Y, aunque no todos de manera explícita, han apuntado a la responsabilidad innegable de la magia culta frente a la persecución de la magia popular o, más concretamente, de la brujería. Y la razón es, creo yo, que en la bruja se condensan los fantasmas que una sociedad humanista y, posteriormente, científica, imagina como amenazadores: por eso la persigue. Pero, ¿quiénes son esos fantasmas interiores, como los llama Norman Cohn?, ¿cuál es esa percepción que se materializa en un sujeto y que cree, al destruirlo, arrancar de raíz la mala hierba, anular al enemigo?, ¿quién es ese *otro* al que se pretende exterminar en favor del progreso del hombre y la humanidad? Son todas ellas preguntas que guían mi reflexión.

Magia culta, magia natural o filosofía natural, como la define Ficino, y magia demoniaca o ceremonial, heredera de una cultura popular, pagana, que la Reforma y la Contrarreforma se encargarán de censurar, son dos modalidades con que el espíritu del Renacimiento manipula sus inquietudes más intensas, quizás las más oscuras. Ambas magias pretenden, ya sea a través de la reflexión filosófica y teológica o de una práctica ritual, manipular los fantasmas imaginarios de una sociedad. Magia como método de control de la colectividad basada en un conocimiento profundo de los impulsos eróticos. Magia, en el fondo, como manipulación, pero también como eros aplicado, dirigido, provocado por el operador (Cf. Couliano, 1984). De ahí que a pesar de sus diferencias, tanto una como la otra se ocupen, en la teoría o en la práctica, de un Eros que es mediación universal, *copula mundi*, como lo expresa Ficino en su *Comentario al Banquete*. Hermetismo, cábala y brujería comparten teóricamente la idea del *magus* renacentista y, en más de un sentido, la del cabalista medieval: ya que la naturaleza es animada, inacabada, el hombre puede penetrarla, actuar sobre ella, moldeándola y manipulándola.

Me interesa, entonces, el Renacimiento como momento de esplendor de lo fantástico, mismo que se convertirá, a su vez, en germen de su propio deterioro, un Renacimiento que tarde o temprano será oscurecido a partir de la pretensión obstinada por negar toda una cultura pagana en manos de la Reforma, tanto protestante como católica. Me muevo particularmente en el campo del Renacimiento italiano porque me interesa de especial manera la reflexión de la filosofía natural de Ficino, quien propone un nuevo modo de concebir la relación triádica filosofía-poética-teología. Como escribe Garin: "En contra del naturalismo de los aristotélicos y la interpretación estética de los poetas, o casi se diría, en contra de la filosofía de los filósofos y la poesía de los poetas, Ficino inserta en su teoría la propia *docta religio*, que no es sino una *pia philosophia*, en la que convergen la filosofía y la poesía, dándole un lugar preponderante a la elevación 'amorosa' por encima de todo proceso racional puro."

(Garin, 1975: 109.) Pero también me interesa la propuesta de Pico della Mirandola sobre la cábala como la complementación de la teoría ficiniana, que hace de la tradición mística judía el centro de toda operación mágico-interpretativa. El tercer pensador al que dedico un ensayo en este libro es el alemán Cornelio Agrippa, heredero intelectual de Ficino y de Pico, pero que se atreve a llevar hasta sus últimas consecuencias las propuestas de sus maestros.

Ahora bien, lo que resulta interesante en los tres filósofos, Ficino, Pico y Agrippa, es cómo, cada uno a su manera, defiende su propio campo, delimita lo que es y no es filosofía y cómo la magia llamada natural, casi por medio de una operación alquímica, se convierte en la forma más elevada de teología. Cuando Pico escribe: "No hay ninguna ciencia que tanto nos certifique la divinidad de Cristo como la magia y la cábala", el mirandolano abre nuevas posibilidades para pensar a Dios y a su creación; reformula en términos arriesgadamente innovadores el quehacer de la teología cristiana. Pero Pico sabrá defender esta peculiar manera de hacer filosofía dentro del marco de la religión; sabrá, a pesar de ser excomulgado por el papa Inocencio VIII, no sólo defender los procedimientos mágicos sino crear una nueva teología basada en una ciencia cabalística de los números y las letras, una ciencia antigua de los judíos que vendrá a ser el instrumento más claro para comprobar la verdad de Cristo. La cábala cristiana, cuyo eco se dejará sentir inclusive en la literatura del siglo XIX, será la herencia más importante que Pico dejará a la historia de la filosofía y de la teología como una historia de la magia. Pico logrará su objetivo: introducir en el pensamiento filosófico y teológico renacentistas procedimientos mágicos para pensar la revelación divina. Pero Pico será culpable, responsable de la misma manera en que lo será Ficino, del destino trágico de la vieja hechicera, de la bruja; contribuirá, irónicamente, desde su discurso mágico, a borrar una buena parte de sí mismo al distinguir su práctica de lo que, como escribe: "Toda la magia que se usa entre los modernos y que con razón persigue la Iglesia, no tiene base alguna, ningún fundamento, ningu-

na verdad, porque está en manos de los enemigos de la primera verdad, de las potestades de esas tinieblas, que infunden las tinieblas de la falsedad a los intelectos mal dispuestos". Agrippa, en cambio, será sin duda un excelente representante de la magia en sus dos "vertientes", un ejemplo de la doble naturaleza del universo mágico renacentista, aunque ya en principio reformado, que si bien no acaba en el fuego, termina sus días aislado y encerrado en una cárcel. Agrippa, a diferencia de sus antecesores y a pesar de su retracción en cuanto a las ciencias ocultas en su *De Vanitate*, se muestra como un mago consciente y, sobre todo, valiente, para mostrar en qué medida los principios de simpatía, analogía y contagio, funcionan tanto dentro del marco de la magia culta como en el de la magia popular. Es capaz de oponerse a la cacería de brujas porque sabe que ambos tipos de magia siguen los mismos procedimientos y que si alguna diferencia existe entre ellas, en todo caso ésta radica en el propósito final del operar mágico.

Es indudable el papel que desempeñó este tipo de discurso en la persecución de la brujería, pero ciertamente ninguno comparable con el de los tratados de demonología escritos por representantes privilegiados de la Iglesia, como es el caso de los dominicos Kraemer y Sprenger. La palabra del *Malleus*, entre otros, fue el auténtico verdugo de tanta inocencia y voluptuosidad, el verdadero fuego que hizo arder tantos cuerpos que no supieron cómo suplicar clemencia, cómo decir lo mismo que habían dicho sus compañeros magos y filósofos, ni cómo hacer respetar sus rituales sabáticos. La palabra del *Malleus* fue sólo el primer leño que prendió la hoguera, le siguieron un sinnúmero de tratados demonológicos que proliferaron durante los dos siglos posteriores.[2] Es por ello que el primer ensayo de este libro está dedicado a hablar del *Martillo para las brujas* o *Malleus Maleficarum*, porque fue sin lugar a dudas el manual más leído, editado y consultado de los siglos XV y XVII. Es en sí mismo parte medular del paisaje imaginario renacentista. En él quedaron cristalizados los temores de una sociedad, pero también, en sus páginas, la bruja quedó petrificada en una

celda de la que no logrará escapar sino hasta entrado el siglo XVIII. Como estatua de sal, la bruja será exhibida como prueba de desobediencia divina, y, más aún, como el cuerpo mismo del delito y la herejía de todo cuño. A este cuerpo maloliente y desvergonzado vendrá a oponerse el otro cuerpo, el de la belleza de un Ficino, el de un Eros que es *copula mundi*, y que se convierte en el vehículo privilegiado para tener acceso al universo de lo divino. El cuerpo, ese "dios" de la cosmovisión renacentista, no será unívoco: en Ficino, como exponente de la más alta cultura, éste tendrá un carácter casi sagrado y, por supuesto, poético. En el caso de la bruja, no será sino el instrumento del pecado contra natura. Y entre estos dos, habrá otro, más bello aún, sublime, el del Cristo dolido y sangrante.

Esto me lleva a explicar el extenso ensayo dedicado a la representación del judío medieval y la bruja renacentista. La presencia de lo que en términos generales podría llamarse "lo judío", se aborda en el ensayo sobre Pico della Mirandola y la traducción de la cábala hebrea, así como en el de Agrippa el mago. Sin embargo, me resultaba interesante abordar el problema del chivo expiatorio de los siglos XV y XVI en relación con un caso anterior, con el cual encontraba varios puntos de contacto. La representación de la bruja, me atrevo a decir, hereda de alguna manera ciertos rasgos del judío medieval; la crueldad con la que supuestamente devora a sus víctimas no se diferencia del horror con la que el judío envenena pozos y extrae los corazones de niños indefensos. De ahí que el estudio comparativo entre ambos me permitiera ir más allá de estos dos casos concretos, para ver de qué manera las sociedades tienen la necesidad de construir estas alteridades radicales, negándolas y atentando contra sus vidas, para purificarse y negar, como en el caso del *Malleus*, el propio diablo en el cuerpo.

Finalmente, quisiera aclarar que esta serie de ensayos no se proponen como un estudio exhaustivo de la magia renacentista; lejos estaría de una aproximación justa al amplísimo universo de la magia durante este periodo. Sólo he querido ofrecer al lector una especie de mosaico, para mí

representativo, del pensamiento mágico del Renacimiento en sus vertientes culta y popular que pudiera dar cuenta de la ambigüedad que acompañó el desempeño de la magia en los siglos XV y XVI. De ahí que el eje sobre el que se construyen todos y cada uno de los ensayos sea justamente el carácter ambiguo con el que filósofos y demonólogos se enfrentaron a conceptos tales como la belleza, el cuerpo, la sangre y la magia. Pero no menos importante será hacer notar cómo, paralelamente a la epidemia de brujería desatada hacia fines del siglo XV, se dio el mayor florecimiento de la magia natural y hermética en el ámbito de las clases altas. El brillo y el impulso del arte y el pensamiento renacentistas, habrá que decirlo, no se dio de manera lineal, la historia no se comporta así. El fenómeno de la magia forma parte no sólo de la historia filosófica y artística del periodo, sino de la historia religiosa y social de un momento en que ciertos "actores" tuvieron que pagar con sus vidas el precio de lo que podríamos llamar "progreso". Así, la historia del esplendor mágico del Renacimiento deberá leerse de manera paralela a la historia de su oscurecimiento, porque como escribe Walter Benjamin: "No existe documento de cultura que no sea a la vez documento de barbarie". Y la cacería de brujas, habrá que decirlo, fue la barbarie del genio renacentista.

La bruja, el diablo y el inquisidor

A la hechicera no la dejarás con vida.

Éxodo 22: 17[1]

El Renacimiento no inventó a sus brujas, sólo las sacó de la oscuridad de sus inmemoriales prácticas para colocarlas en el lugar privilegiado donde con frecuencia las sociedades fijan al enemigo: el *otro*. Pero al darle ese lugar, los hombres del Renacimiento no se hacen sólo eco del edicto bíblico: "A la hechicera no la dejarás con vida", no son simples traductores de una sentencia avalada por Dios, sino que la recrean modelándola a la imagen y semejanza de sus miedos y obsesiones, de sus fantasías y excentricidades; la bruja, sin que quizás ella misma entienda por qué, se ve arrojada a la luz de los grandes reflectores que acompañan su espacio escénico, para ocupar, en la mentalidad de más de dos siglos y en diferente medida, el lugar de la alteridad radical y amenazadora, del "extranjero" cuya presencia perturba. Entender quién fue la bruja implica, a su vez, entender a los hombres que la persiguieron, ese imaginario que le dio vida y que se la arrebató para acallar a sus enemigos interiores, sus "aquelarres" nocturnos. Habrá que seguir, quizás, un doble movimiento —de la bruja a la sociedad y de nuevo a la bruja—, para comprender cuál fue esa imaginación que se materializó en un sujeto y que creyó, al reducirlo a cenizas, arrancar de raíz la mala hierba, anular al enemigo. Habría que describir a la bruja para entender quién fue esa alteridad radical que pretendió ser silenciada en favor de la humanidad. ¿Quiénes fueron verdaderamente las brujas? ¿Quiénes sus verdugos?

Más de un autor ha señalado (Webster, 1988: 33; Thorndike, 1923-1941, vol. V: 3) la ambigua copresencia de la magia

y la ciencia durante los siglos XV y XVI, así como la doble vara para medir el alcance maléfico de cierto tipo de magia frente a otra. Curiosamente, dice Thorndike, "a pesar de que en el siglo XVI la persecución de las brujas alcanzó sus mayores dimensiones, y que la literatura escrita en contra de la brujería se volvió siempre más vehemente y voluminosa, hubo una menor objeción a la palabra magia y una mayor aceptación del uso de ésta que en los siglos anteriores" (Thorndike, 1923-1941, vol. V: 13). Y es que esta paradójica actitud no lo es tanto si se consideran las condiciones en que se ejerce tal actividad. La brujería popular, por principio, se sitúa fuera del ámbito institucional, colectivo o eclesiástico. Es, en su sentido más profundo, un rito mágico que pone en cuestión todo ejercicio organizado, público, toda práctica cultual. De ahí que en un contexto como al que se refiere Thorndike, la cacería de brujas puede, y de hecho pudo en más de un aspecto, convivir con una mentalidad mágica en ascenso, que permeó el desarrollo del pensamiento científico y filosófico del Renacimiento. Ciertamente "convivir" no es el término adecuado; más bien, podría decirse que esta forma de entender el rito mágico como "algo privado, secreto y misterioso, que tiende, como límite, al rito prohibido" (Mauss, 1971: 55), hizo justamente de la magia renacentista un espacio escindido entre la irreligiosidad de ciertas prácticas y la tendencia institucional de otras. Excluyentes ambas. El *magus* culto y la bruja, heredera de una tradición popular, son los personajes que responden por una historia, si se quiere, subterránea de una época, actores que se disputaron, detrás del telón, los papeles protagónicos en un escenario que la historia ha visto como luz y progreso. Giordano Bruno, mago, no escapó a la hoguera, pero nadie como las brujas logró quedar asociado de manera más fiel y denigrante con la figura antagónica de la Iglesia más importante del momento: el Diablo. Y esto, por principio, le confirió, en toda su dimensión, el lugar protagónico de la historia del mal.

Decía al principio que el Renacimiento no había inventado a sus brujas, pero sí, podría decir, las escribió y las describió. Hubo que fijarlas con la letra para que no escapa-

ran; al escribirlas les dio una dimensión que no habían tenido antes, pero al hacerlo, también dio a sus perseguidores y diseñadores la posibilidad de expresar y dar forma a sus más íntimos fantasmas, nombrarlos para conjurar sus maleficios. La letra, sin embargo, actúa en un doble sentido: protege a quien la escribe, a quien la pronuncia, porque logra fijar los malos espíritus al señalarlos, al exteriorizarlos; pero también se corre el riesgo de que éstos, al ser nombrados e identificados, actúen por contagio y despierten a su vez a aquellos que no habían sido capaces de reconocerlos. La escritura es un arma de doble filo, pero en este caso, para los inquisidores que se encargan de hacer el "diseño oficial" de la bruja, este doble filo está doblemente de su parte. Al escribirla, la conjuran, y al señalarla para los otros y para ellos mismos, la hacen convertirse en el chivo expiatorio de una sociedad que, como todas, busca encontrar en alguien, en algo, la razón de todos los males, la *verdad* del mal. La bruja, pues, al ser inmovilizada por la letra del inquisidor, viene a ocupar el lugar del "basurero institucional" de la misma manera en que su práctica, como se verá más adelante, recogerá esta misma calidad de basurero simbólico. Una vez establecida la imagen, esta misma empezará a producir su propio folclor, se hará de una vida propia y, por contagio con la letra, la bruja empezará a reconocerse en esa imagen deforme que ha sido modelada y moldeada para ella.

En 1484, el papa Inocencio VIII otorga a los inquisidores Kraemer y Sprenger, ambos dominicos alemanes, la facultad de crear el "manual del perfecto cazador de brujas". El *Malleus Maleficarum* (o *El martillo de las brujas*), publicado por primera vez en 1486, fue uno de los trabajos más editados entre finales del siglo XV y principios del XVI. Se calcula que haya sido reeditado al menos 14 veces entre 1486 y 1521 (Cf. Klaits, 1985: 46). En él, podría decirse, los perfiles de la bruja quedan finamente trazados. Llegarán sus seguidores a dar los toques finales, pero el modelo original quedará establecido como la figura subordinada "real y corporalmente" (Kraemer y Sprenger, 1976: 42)[2] al enemigo de Dios y del hombre: el diablo.

A partir de este tratado, la bruja, que ya venía sufriendo una metamorfosis desde fines de la Edad Media, adquiere características más definidas, alcanza un rostro cabal y transparente a los ojos del inquisidor; y a diferencia del loco o del leproso que pueden ser simplemente aislados de la sociedad, a la bruja habrá, necesariamente, que exterminarla. A la muerte por agua del loco (en la nave de los locos), se opondrá la muerte por fuego de la bruja. Y para ello se montará todo un razonamiento teológico-racionalista que permita, a los ojos de la Iglesia y de las autoridades seculares, aceptar sin mayor culpa y coincidir abiertamente en que el blanco de todo mal está en esa hechicera de origen inmemorial que ejerce la magia negra. Pero en este recorrido que hacen Kraemer y Sprenger a través del pensamiento teológico, basándose principalmente en San Agustín y Santo Tomás, esa transparencia de la práctica brujeril deja mucho qué desear. El tratado se divide en tres partes: en la primera se trata de definir, apoyándose siempre en las autoridades eclesiásticas, la naturaleza de la brujería y las características de sus prácticas. En la segunda, describe con todo lujo de detalle las actividades a las que se entregan las brujas, Y, por último, en la tercera, aborda los procedimientos legales que deben seguirse para llevarlas a la hoguera.

Sorprende, sin embargo, ver, por una parte, la intencionalidad de delinear lo más claramente posible los contornos del enemigo y, por otra, ese constante incurrir en contradicciones, la vaguedad con la que viene definida una práctica maléfica, más bien en términos de una imaginación perversa que en los de una mente religiosa y pía, más en los términos de un esclavo de las pasiones del cuerpo que en los de un servidor de Dios. Y es que sobre la base de toda una cultura religiosa, el inquisidor introduce un elemento innovador y decisivo en la concepción de la bruja: es cierto que la tradición popular cree hasta ese momento que ésta hace todo tipo de maleficios, incluido el despedazamiento de infantes; que utiliza sangre menstrual para elaborar sus conjuros, que con ésta prepara sus "fórmulas mágicas"; contamina las aguas y envenena la tierra, pero si hay un acto

que la define, para sus inquisidores, y la definirá de ahora en adelante es su pacto secreto con Satanás, y este pacto, antes que nada, quedará sellado por su relación carnal perversa y sometida, por un goce insaciable de los placeres de la carne. Y dice el *Malleus*:

> La apostasía de la que nosotros hablamos, cuando tratamos de la apostasía de las brujas, es la apostasía de la fe, y ella es tanto más grave cuanto que se cumple sobre la base de un pacto expreso realizado con el enemigo de la fe y de la salvación (168-169).
>
> Concluyamos pues: todas estas cosas de brujería provienen de la pasión carnal, que es insaciable en estas mujeres. Como dice el libro de los *Proverbios*: hay tres cosas insaciables y cuatro que jamás dicen bastante: el infierno, el seno estéril, la tierra que el agua no puede saciar, el fuego que nunca dice bastante. Para nosotros aquí: la boca de la vulva (106).

El pecado original, respaldado en este caso por Santo Tomás, adquiere aquí otra dimensión. El "acto genital" se convierte en el espacio privilegiado de contacto con el diablo; siendo el sexo la forma más indigna y herética de alejarse de un Dios puro y puramente espiritual. En muchos sentidos, podría decirse que el *Malleus* es un tratado sobre las debilidades del cuerpo, un desmesurado ataque contra los placeres sexuales de las llamadas brujas, que no hacen sino poner al descubierto los placeres de la mujer en general; pero más concretamente aún, el *Malleus* desenmascara las fantasías eróticas de los hombres que los describen. A la distancia, y el tiempo está de nuestra parte, podemos reconocer en este tratado no sólo algunas de las actividades de estas viejas brujas, sino aquello que está detrás de ellas, y detrás de ellas está el diablo y, con él, los hombres que decidieron darle a éste, desde 1215, su carta de naturalización. A partir de este momento, el diablo, cuya existencia es oficialmente aceptada por la Iglesia, vendrá a ocupar un lugar jamás antes visto. El centro de la herejía se ubicará en la idea de pacto; sólo que éste romperá con la concepción original del término.

Pactum, como alianza para la paz, se convertirá ahora en una alianza para la mayor de todas las herejías.

El problema teológico central sigue siendo, en 1486, el de la Edad Media: por qué existe el mal, por qué Dios, todopoderoso, lo permite.[3] La figura del diablo, con su estatuto de "oficialidad" a partir del Concilio de Letrán de 1215, ayuda en parte a responder a este problema, pero no lo resuelve. Su existencia "institucional" plantea y seguirá planteando las mismas interrogantes. Si bien es cierto que se ha creado una figura depositaria del mal, cancelando así toda sospecha en cuanto a la naturaleza divina, el problema continúa siendo el de la omnipotencia de Dios que permite la existencia misma del mal. Es quizás éste el problema medular en torno al cual gira la mayor parte del *Malleus*; y de su carácter irresoluble, quizás, provengan en su mayoría las enormes contradicciones en las que página tras página vemos caer a los inquisidores. Si "resulta falso admitir que Dios permite el maleficio" (149), también es cierto, con Santo Tomás, que "Dios no quiere el mal, no quiere que exista; pero tampoco quiere que no exista" (151). De aquí, en consecuencia, el centenar de veces que el lector deberá enfrentar la canónica frase: "con la permisión de Dios". Porque, a pesar de los poderes del diablo, todo mal que se lleve a cabo está, paradójicamente, avalado por Dios. Nada escapa a su dominio. Y en cuanto a su calidad moral, ésta queda libre de toda sospecha, ya que justamente ahí donde su dominio espiritual se ve ensombrecido por su carencia corporal o, digamos, por su contraparte diabólico-carnal, Dios puede permitirse y permitir que el dominio del diablo actúe para después intervenir en su castigo y, de esta forma, obtener un bien mayor. De cualquier manera, las ambigüedades y contradicciones son infinitas. A cada paso de la argumentación, Kraemer y Sprenger parecen quedar atrapados en un círculo sin salida o, más bien, en un círculo cuya salida es precisamente esa imagen desdibujada, deforme y casi grotesca de la bruja: a falta de un cuerpo que certifique la existencia "material" del diablo y sus maleficios ("conviene decir que el demonio asume un cuerpo aéreo" y como "el aire no

puede tomar una forma definida por sí mismo, salvo la forma de otro cuerpo en la que se encuentra encerrado. Luego no se encierra en sus propios límites sino en los de otro") (241), la bruja viene a colmar ese vacío espacial. La cacería de brujas fue, en el fondo, la cacería del diablo, de ese ángel caído que una vez registrado en las actas eclesiásticas fue adquiriendo vida propia y se independizó de sus legitimadores. Pero, ¿cómo perseguirlo cuando, a pesar de sus actos, justificaba la existencia de una parte del mundo por la que Dios, a fin de cuentas, no era capaz de responder? Había, sin embargo, que encontrar un cuerpo donde descargar la ira de Dios. Ya los herejes pagaban a su manera la desobediencia frente a la Iglesia, pero había que hacer pagar a este otro tipo de herejía las cuentas pendientes de un mundo y de una religión que no habían dado cabida a esta parte inquietante de la creación: el cuerpo, el sexo y sus enigmas. De aquí que el diablo y sus "esclavas" sean la pareja ideal que dé forma y deforme a la más sucia y "repulsiva servidumbre":

> por lo que hace a la bruja, el demonio íncubo actúa siempre visiblemente y no le resulta necesario aproximarse invisiblemente, puesto que existe un pacto expreso entre ellos. Pero por lo que respecta a los espectadores, las brujas han sido vistas con frecuencia en el campo y los bosques acostadas sobre su espalda, desnudas hasta el ombligo, y dispuestas a tal porquería, agitando las piernas y las caderas, con los miembros perfectamente dispuestos; encontrándose en acción los demonios íncubos aunque fuera invisiblemente para los actores y en ocasiones un vapor negro se elevaba por encima de la bruja, como de la altura de un hombre, al final del acto (249-50).

En estas descripciones, pareciera que todo maleficio quedara subordinado a la "porquería" de los placeres, como si todo mal encontrara su desagüe en la "insaciabilidad de la vulva"; de ahí que la única solución posible para la bruja sea no su aislamiento ni su prisión, sino la hoguera: al fuego habrá que apagarlo con fuego, reducir a cenizas lo que en vida encendió mentes y genitales. Sólo que a diferencia del le-

proso o del loco, a la bruja no es fácil identificarla, hay que aprender a hacerlo. Efectivamente, el hecho de que carezca de marcas específicas que la identifiquen, hacen de ella un peligro mayor; puede aparecer en cualquier momento, en un sueño, en una tempestad, en una epidemia, en una cuna, en una fantasía nocturna, en medio de una pareja que procrea, en el aire. Y si el aire es su dominio, si es capaz de desplazarse con los vientos, habrá que desconfiar de todas y cada de las mujeres que a falta de marcas, paradójicamente, pueden contenerlas todas. Si no es posible identificar a una, habrá que señalarlas en conjunto. Desde este momento, toda mujer se convierte en una virtual y satánica bruja. De ahí que, como dicen los autores del *Malleus*, "han crecido tan desmesuradamente que resulta ya imposible el aniquilarlas" (232). Pero aniquilarlas, lo saben en el fondo los inquisidores y sus testigos, no asegura la liberación de ese diablo, de ese íncubo que llevan dentro. Porque el cuerpo de la bruja es sólo un intermediario, un cuerpo de pasaje, una escala donde el demonio irrumpe y explota, donde la mujer se transforma en bestia. Ahí, en esa bestia diabólica enloquecida por el furor del sexo, los hombres del Renacimiento, pero también los de los siglos XVII y XVIII), vieron al enemigo de la nueva racionalidad; en ella depositaron sus más íntimas represiones y en este "festival de los cuerpos" que fue la brujería (Cf. Cixous, 1986), se jugaron tanto sus deseos perversos como sus instintos más sádicos.

Hay que castigar, dice el inquisidor, pero para hacerlo es necesario ver, y si ello no es posible, hay que hacer que otros vean, obligarlos a ver, invitarlos a observar, a que aprendan qué y cómo ver, porque la brujería, a pesar de su carácter secreto y clandestino, necesita de un ojo exterior que la certifique como tal, que la saque de la oscuridad de su práctica y la coloque "obscenamente" ante la mirada caprichosa y también obscena de sus acusadores. "Ciertamente, decía Jean Bodin, el famoso inquisidor francés, antes tuve un deseo fantástico de ver con mis propios ojos el rapto de las brujas y su encuentro con los demonios" (Cixous, 1986: 10). El cuerpo de la mujer sometida a la fuerza maléfica del dia-

blo se convierte así en espectáculo, un teatro donde ver representada la parte oscura de una sociedad, o para ser justos, de una parte de una sociedad que se niega a ver ese lado de sí misma si no es como eso, como pura representación. Y es por esto justamente, por su carácter de espectáculo, por lo que la bruja es llevada a la hoguera. Alguien vio, alguien oyó, otro más oyó decir, otro oyó que alguien más vio, etcétera. Es una especie de epidemia, de contagio del que todos tratan de huir delatando la más mínima alteración. Cualquier movimiento, cualquier gesto, se convierten en indicios de una práctica desacreditada, signos de una obscena infidelidad. La práctica de la delación se convierte así en una práctica paranoica de la sospecha en la que la bruja será de ahora en adelante el dominio mismo de la paranoia. La bruja será el cuerpo de la mujer renacentista narrado por sus verdugos, narración que desembocará, inevitablemente, en el fuego. Este delirio de narrar, esta obsesión por desnudar al enemigo llevan a Kraemer y Sprenger a construir los relatos paranoicos más sorprendentes:

> Así nosotros hemos conocido a una bruja, que vive todavía, defendida por el brazo secular, que en el curso de la misa, cuando el sacerdote saluda al pueblo diciendo: *Dominus vobiscum*, añade siempre estas palabras en lengua vulgar: *Kehr mir diez Zung im Arsch umb.* [expresión que en viejo alemán vulgar equivale a algo así como "Méteme la lengua en el culo"] (216).

Y sin embargo, no todo esto es producto de la imaginación del hombre renacentista. Si observamos detenidamente cada uno de los ejemplos citados por estos dos dominicos, nos daremos cuenta de que gran parte del material fantástico con el que elaboran sus relatos está extraído de una antiquísima cultura mágica popular, no menos que de una cultura mitológica griega y romana a la que constantemente, y aunque no siempre de manera acertada, se refieren, y sobre la que se apoyan para confirmar sus tesis. La sabiduría con la que estas brujas practican su magia les llega de muy lejos, de un horizonte siempre cancelado y oscurecido por las nue-

vas culturas; es la sabiduría que nos muestra Frazer en su *Rama Dorada*, el conocimiento de toda magia simpática, donde los restos, por contagio, adquieren poderes sobrenaturales. La bruja parece ser quien recupera para el Renacimiento la inocencia de un mundo perdido en la prehistoria de lo que fue más tarde el pensamiento religioso y de lo que será, en un futuro próximo, el pensamiento científico. Recupera en su laboratorio de desechos aquello que fue una vez entendido como el secreto a voces, como la sabiduría popular más apreciada en su momento, esa forma de aprehender y modificar el mundo a partir de la magia por medio de la cual no sólo el símil producía el símil, sino en la que la magia operaba también por extensión y por contagio. Cómo no recordar los tabúes de estas "sociedades primitivas": la del pelo, el de las uñas, hasta llegar al del nombre y el de la imagen, cuando oímos y leemos que la bruja trabaja, ciertamente con el auxilio del diablo, pero lo hace con desechos y residuos de todo orden. "De aquí que las brujas realicen sus maleficios no por una virtud natural, sino únicamente con el auxilio del diablo y los mismos demonios sirviéndose de alguna otra cosa, espinas, huesos, cabellos, maderas, hierro, etcétera, colocados e introducidos como instrumento" (61).[4]

La bruja sabe que no se trata de un don natural o innato sino de una sabiduría aprendida y heredada a lo largo del tiempo; sabe que los desechos del cuerpo no deben ser subestimados, ya que también ahí se anida el alma siempre vulnerable de quien se descuida por la espalda. Pero conoce también el misterio de la combinación de elementos, intuye mejor que nadie el efecto de la palabra, *que no del sentido*, la fuerza de una palabra incomprensible y extraña, mas no por ello menos ofensiva. Por el contrario, asume el poder de un lenguaje articulado desordenadamente en franca complicidad con la materia como potencia generadora de cambios y metamorfosis. Sólo que ésta es una materia, a su vez, desarticulada; la magia de la bruja es, podría decir, una "convocación de suciedades, acumulación de girones de materia olvidada, de huellas de cuerpos destruidos, fragmentos de palabras de otras lenguas o vocalización pura de signos reve-

lados como desechos de una estructura inexistente." (Mier, 1992: 20) Y es que en el discurso de Kraemer y Sprenger, la bruja no aparece como portadora de un discurso coherente y razonado, explícito, sino más bien como legitimadora de una *práctica* eficaz y perturbadora. Ése es su sino y por él debe morir. Habría que ver, en otro momento, en qué medida esta aparente oposición práctica/discurso puede resolverse en otros términos, reconstruyendo quizás esa palabra implícita en la práctica misma de la brujería, ese germen de discurso, en la mezcla de elementos residuales. La bruja, tal y como nos llega por la tradición es, en muchos casos, una entidad *hablada* por otro, más que un sujeto que habla, al menos dentro del lenguaje institucional; es en buena medida el producto del inquisidor y de sus procesos inquisitoriales; es, en cierto sentido, una figura pasiva sujeta a la palabra del otro. Y esto, en última instancia, hace de su posible discurso un discurso corrompido, atravesado por voces que no son la suya y que la sofocan.

Heredera de una tradición antiquísima, la bruja debe ahora desaparecer no sólo por el hecho de ser una legítima depositaria del saber mágico, sino por un elemento quizás ajeno a su propia práctica original: su reciente asociación con el diablo. A pesar de este elemento que la distingue de sus antecesores (su pacto diabólico), no es difícil reconocer en su práctica y en su concepción de la magia (ciertamente, vistas a través de los ojos de sus inquisidores) ecos lejanos de la infancia de la humanidad en donde las almas podían perderse vagando en el espacio y donde el mago era capaz de ir en su búsqueda. Ahora, en 1486, estos dos dominicos nos recuerdan a los buscadores de almas de Frazer, sólo que esta vez el objeto de su búsqueda es otro: los órganos genitales que, si bien vagan por los aires, también pueden aparecer entre las hojas de los árboles.

> esos brujos que [...] coleccionan miembros viriles en gran número (veinte o treinta) y van a colocarlos en los nidos de los pájaros o los encierran en cajas donde continúan moviéndose como miembros vivos, comiendo avena o al-

> guna otra cosa, tal y como algunos lo han visto y la opinión común lo relata. Conviene decir que todas estas cosas parten de la acción y de las ilusiones del diablo (265).
>
> Un hombre relata que había perdido su miembro y que para recuperarlo había recurrido a una bruja. Ésta mandó al enfermo trepar a un árbol y le concedió que cogiera el miembro que quisiera de entre los varios que allí había. (266)
>
> Algunos brujos tienen verdaderos asilos para las almas perdidas, y todo aquel que haya perdido o encontrado la suya, puede de cualquier manera comprar otra en el asilo a precios fijos. (Frazer, 1978: 294)

No deja de sorprender esta asociación con el pensamiento mágico *primitivo* en un momento de la historia en que el hombre empieza a construir y a construirse dentro de una nueva racionalidad. A veces, y éste podría ser un ejemplo, la frase de Vico que tanto fascina a Joyce: "History repeating itself with a difference", pareciera más certera que nunca. Y es que la imaginación de una época no surge por generación espontánea: es histórica y está históricamente condenada a repetirse, aunque con las diferencias que señala Vico. Los miedos no parecen tener límites temporales: son motores de la fantasía sujetos a una permanente transmigración. Así, de la misma manera en que se ven vagar tanto almas como genitales, la bruja, al igual que el mago, pero sobre todo como el extranjero, tiene una fuerza incalculable en los ojos. La mirada de la bruja es como la del otro, la del extraño, que a través de la mirada es capaz de robar el alma, de seducir, de usurpar o arrojar al abismo. Los ojos de la bruja, por ser los de "aquel que no se conoce", "aquel a quien no se pertenece", provocan la locura, el desvarío y, con frecuencia, hasta la muerte. Es necesario evadir el contacto, no permitir que estos ojos logren fijar su objetivo, huir frente a su amenazadora penetración; y para ello están los amuletos que, como la cruz y el espejo, sirven para repeler al ojo enemigo, porque la bruja carece, a pesar de su poder visual, de

la posibilidad del reflejo: no se reconoce en un punto fijo; es, me atrevería a decir, incapaz de autorreflexión, por eso huye ante su imagen o ante cualquier objeto que la obligue a pensarse precisándose.[5] Quizá también por eso se niegue a participar de un discurso institucional y concentre sus fuerzas en la acción pura, confiando sólo en la eficacia del "destello de sus ojos".

> Su mirada [de la bruja] se hace venenosa, sobre todo para los niños que tienen el cuerpecillo tierno y fácilmente receptivo a cualquier impresión. Añade [Santo Tomás] que es posible también, que con la permisión de Dios o por otro hecho oculto coopere a esto la maldad de los demonios con los que las viejas hechiceras tienen hecho algún pacto (56).

Nada nuevo en esta idea del mal de ojo, que desde siempre había significado uno de los mayores peligros a los que el alma podía someterse. Conocido es el tabú de la imagen divina en algunas culturas que, entre otras razones, protege a sus dioses del ojo maligno aunque seductor. Pero hay aquí, quizás, ecos de una figura mitológica que en buena parte se define por la vulnerabilidad de su ser mirada. Diana, a quien con frecuencia se refieren Kraemer y Sprenger, es en un cierto sentido la contraparte de la bruja y, sin embargo, aparece en el *Malleus* como la fiel compañera de aquelarres y despedazamientos nocturnos. Diana, conocida por el carácter salvaje de sus ritos, es una figura compleja de tres caras, de las cuales dos quedan indefectiblemente ligadas a la luna, al mundo de las sombras, a los bosques y a las montañas, a las fieras, sus únicas compañeras, a la magia; y, como protectora de las amazonas, de las guerreras y las cazadoras, a la vida célibe, independiente del yugo masculino. Ella, cuyo nombre también es Artemisa, castiga cruelmente a quien se atreva a mirarla, lo transforma en animal o lo hace devorar por sus perros. "Es maternal y delicadamente solícita, pero en la forma de una genuina virgen y, como tal, a la vez melindrosa, dura y cruel" (Otto, 1973: 65). "Su reino son las regiones

despobladas, eternamente lejanas, y a esta lejanía corresponde su calidad de virgen" (*Ibid.*: 67). Ciertamente, en el contexto del *Malleus*, esa calidad virginal no responde con justicia por la calidad de puta del diablo que define a la bruja. Muy por el contrario, las figuras de Diana y la bruja se oponen justamente ahí donde el inquisidor trata de fundirlas; su sexualidad (de ambas) no responde por un mismo deseo: la virginidad frente a la perversión. La luna y las regiones despobladas, con las que la diosa viene asociada en la mitología, son razones suficientes para hacer de Diana una adoradora más del diablo.[6] Y sin embargo, hay algo que une a estas dos figuras: su crueldad y fascinante independencia frente al yugo masculino, su sexualidad excluyente o abiertamente inhumana y diabólica. Es por esta crueldad, por esta misteriosa forma de aparecer frente a los hombres, por lo que los autores del *Malleus* insisten innumerables veces en ponerlas en contacto y en ver en Diana a la diosa aliada de la bruja, su modelo a seguir, despedazando al hombre que la mire o uniéndose en franca lujuria con el demonio.

Para Walter Otto, "lo extrañamente indómito de su existencia y fascinación misteriosa se manifiesta especialmente en la noche, cuando lumbres enigmáticas chispean y vagan por el aire, o el claro de luna encanta praderas y bosques. Entonces Artemisa está de caza agitando el esplendor fogoso con el que corre impetuosamente por las montañas de Licia." (Sófocles, *Edipo Rey* 207, en Otto, *Ibid.*: 70) Ésta es también la bruja, la mujer de la noche que en los bosques lejanos festeja por los aires su pacto con el diablo.

> Antonio, a partir del *Canon Episcopi*, dice: algunas malas mujeres, pervertidas por Satán y seducidas por las ilusiones y fantasmas de los diablos, creen y profesan que a ciertas horas de la noche ellas van cabalgando sobre ciertas bestias, en compañía de Diana, diosa de los paganos, de Herodías y de una innumerable multitud de mujeres, recorriendo inmensos espacios en el silencio de una noche profunda (139).
> [...]

> cabalgar con Diana o con Herodiade es correr con el Diablo, que se oculta bajo su apariencia y nombre. En tercer lugar, que tal cabalgada es fantástica cuando el diablo agita de tal modo a la mente que por la infidelidad le está sometida, que ésta cree que tiene corporeidad aquello que únicamente se realiza en el espíritu (42).

Habría que señalar que tanto en la mitología griega como en la romana, Diana-Artemisa no cabalga ni se desplaza por los aires; sólo corre por los bosques acompañada de sus fieles animales, perros y ciervos. Es cierto que tiene la capacidad de transformar a los hombres en animales; como Acteón, convertido en ciervo. Pero algo definitivo es que nunca *monta* sobre ellos, y *montar*, quisiéramos sugerir, a partir del *Malleus* y de la cultura de la época, tiene una connotación muy particular:

> Allí donde el profeta (Isaías) predice la destrucción de Babilonia y la presencia en ella de monstruos: allí vivirán las avestruces, allí danzarán los sátiros. Los peludos, dice la *Glosa*, son los hombres de los bosques, hirsutos, íncubos, sátiros, especies de demonios, desolación de Edom, que perseguía a los judíos: será una guarida de chacales y un nido de avestruces... y se congregarán allí los sátiros, es decir, los monstruos nacidos de los demonios. La glosa del bienaventurado Gregorio dice: por la palabra velludo se designa a aquellos que los griegos llaman faunos (hijos de Pan), pero a los que los latinos llaman íncubos. Igualmente san Isidoro dice: íncubos viene de " acostarse sobre", es decir, de violar (67).

Aquí me atrevería a sugerir la presencia en el *Malleus* no sólo de una cultura mágica antiquísima y de una mitología griega y romana, sino, quizás, ecos de una figura mitológica babilonia, perteneciente a una cultura demasiado cercana y presente, inclusive, en un acontecimiento que involucró, por la misma época, al propio Inocencio VIII y a Pico della Mirandola. Me refiero concretamente a la Cábala y, en particular, a una de sus protagonistas más importantes: Lilit. La asociación podría sugerirse a partir de dos niveles: en pri-

mer lugar, resulta más que un dato curioso el hecho de que el mismo año en que Kraemer y Sprenger publican, gracias a Inocencio VIII, el manual del perfecto cazador de brujas, 1486, coincida con el decreto, ese mismo año, en el cual el mismo papa pugna por la excomunión a Pico della Mirandola por sus *Tesis cabalísticas.* Esto hace pensar que la mística de la Cábala no era del todo desconocida, al menos para quien otorga el permiso de crear "el órgano informativo oficial" para la persecución de las brujas. Pero, en segundo lugar, también me parece más que un simple dato el hecho de que el pasaje arriba citado se refiera al mismo y único pasaje en donde la figura de Lilit es citada en la Biblia, sólo que el inquisidor se detiene justamente una línea antes de que ésta aparezca.

> Los sátiros habitarán en ella,
> [...] En sus alcázares crecerán espinos,
> ortigas y cardos en sus fortalezas;
> será morada de chacales y dominio de avestruces.
> Los gatos salvajes se juntarán con hienas
> y un sátiro llamará a otro;
> también allí reposará Lilit
> y en él encontrará descanso.
> (Isaías, 34: 12-14.)

Lilit, como se sabe, fue la primera mujer de Adán, creada en principio de tierra, que abandona a su esposo porque éste no acepta invertir la "posición natural" del acto sexual. Lilit insiste en ser ella quien *monte,* subvirtiendo así un orden jerárquico. A partir del momento en que abandona a Adán, Lilit fornicará sólo con los demonios y, de acuerdo con algunas de las versiones del mito que cita Robert Graves en *Los mitos hebreos,* ésta no fue creada como una igual sino modelada realmente con inmundicia y sedimento. De ahí sus perversiones sexuales y sus vuelos nocturnos.

Es así como, de cualquier forma que se vea, Kraemer y Sprenger no hacen justicia a la diosa o diosas, ya que reducen la complejidad de su vida a la de fornicadora diabólica, haciendo de la bruja, a su vez, una semidiosa a la altura de

su semidios: el diablo. Y quién mejor para rematar este triángulo sino el propio Evangelio que viene a sellar con la figura de Herodías, el pacto secreto entre una diosa, una hechicera y una adúltera. Hay, en estos pasajes, una interpretación muy particular de las actividades de Diana que la hacen coincidir, destacando sólo algunos elementos de su psicología, con la depravación de sus súbditas, las brujas. Habría que tener en cuenta la forma particular de sincretismo que entrelaza a tres figuras no del todo similares, para ver qué cualidad es esa que posibilita la fusión. Y parece que ésta se concentra en la calidad de vida sexual, en la manera muy particular en que una diosa despedaza hombres, una hechicera fornica con el diablo y una adúltera vive su sexualidad. Las tres, desde la perspectiva inquisitorial, practican una sexualidad perversa, inmoral y, ante todo, antirreligiosa. Diana no se deja seducir pero incurre, quizás, en esa otra forma de promiscuidad que puede implicarse de su virginidad intransigente, o en el pecado de *montar*, de invertir, probablemente y en otras palabras, la "posición natural" de la mujer. La bruja peca porque incurre abiertamente en el acto carnal con el gran enemigo de Dios. Herodías rompe con la santidad del matrimonio para unirse en pecado mortal a Herodes, decapitador de Juan el Bautista. En las tres, Dios está ausente como autoridad moral y como freno a esa irracionalidad de la vagina insaciable.

Pero además, estamos de nuevo frente a otro de los tantos problemas no resueltos en el *Malleus*. "¿Es católico pensar" (frase que se repite tanto como la de "con la permisión divina") que los cuerpos pueden volar?, ¿es posible que las brujas se transporten por los aires, o es sólo una ilusión del espíritu provocado por el diablo? Si es así, si son ellas las que "creen y profesan", bajo el influjo de Satanás, que pueden hacerlo, ¿por qué entonces la preocupación obsesiva de estos inquisidores por describir con todo lujo de detalles la forma en que, ciertamente con la permisión de Dios, estas viejas hechiceras, infanticidas, logran apoderarse del espacio?

> En cuanto al modo de transporte, resulta ser éste: como se ha visto más arriba, las brujas, por instrucción del diablo, fabrican un ungüento con el cuerpo de los niños, sobre todo de aquellos a los que ellas dan muerte antes del bautismo; ungen con este ungüento una silla o un trozo de madera. Tan pronto como lo hacen se elevan por los aires, tanto de noche como de día, visible e invisiblemente, según su voluntad, porque el diablo puede ocultar un cuerpo interponiendo otro objeto... por medio de este ungüento, realizado con el fin de privar a los niños de la gracia y de la salvación, el demonio actúa la mayor parte de las veces; empero parece que muchas veces ha realizado transportes semejantes sin su ayuda. A veces transporta a las brujas sobre animales que no son animales verdaderos, sino demonios que han adoptado su forma; o incluso ellas se transportan sin ninguna ayuda exterior, simplemente por el poder del diablo que actúa invisiblemente (236).

Lo que resulta claro en el *Malleus* en relación con los creencias o, más bien, con el *deber* de las creencias es su oscuridad, su ambigüedad. En este creer pero no creer, aceptar pero no aceptar, en esta forma carcelaria de hacer y hacerse preguntas siempre dentro de las rejas de un "¿es católico pensar?", "¿es pecado creer?", etcétera, el inquisidor se ve impedido para acercarse al problema de manera frontal; son, insisto, estos límites que el pensamiento se pone a sí mismo las trampas que impiden al verdugo, pero también a quien lo lee ciegamente, resolver una de las incógnitas que plantea una práctica tan satanizada como lo fue la brujería. De ahí que el pensamiento y la lógica tropiecen a cada paso de la argumentación. ¿Cómo aceptar católicamente que se puede volar, cuando esto representa un verdadero pensamiento herético?, pero, ¿cómo, al mismo tiempo, llevar a la hoguera a cien mil brujas acusadas justamente de algo sobre lo que la Iglesia prohíbe creer?

Las contradicciones nos llevan a otra parte, no a una lógica argumentativa sino a una inquietud subyacente al discurso del inquisidor. Todo en el *Malleus* parece hablar de una cosa, a pesar de que se insista hasta el cansancio en que

se habla de otra. El problema religioso es sin lugar a dudas el problema central y el núcleo que consolida su discurso, pero el dominio de lo religioso no se agota en el espíritu y la plegaria. Hay, en definitiva, preguntas no resueltas, necesidades y deseos del cuerpo que hablan por sí mismos al margen de la Iglesia y de sus servidores. La existencia del mal como problema no parece, a estas alturas, haber encontrado una respuesta convincente; las inquietudes de los herejes dualistas cristianos siguen siendo válidas para los hombres del siglo XV, y los inquisidores del *Malleus* lo heredan y lo enfrentan con los recursos a su alcance. Cada época enfrenta de manera particular el problema del mal; para los herejes dualistas, éste se concentró en el dinero y el poder, es decir, en la falta de "pobreza". Para los autores del *Malleus*, el argumento central parece girar alrededor de una sexualidad pervertida y desbocada. Podemos decir que su pensamiento no se caracteriza por la astucia, la inteligencia o el rigor y capacidad de argumentación; y sin embargo, habría que juzgar la fuerza de su razonamiento a partir de su *eficacia*, de la sorprendente respuesta que tuvo en su momento por parte de los hombres de su época y de los dos siglos posteriores. Esta respuesta *eficaz*, en la medida en que produjo la represión, nos hace pensar que la fantasía diabólico-sexual no era del todo ajena a la mentalidad de los siglos XV y XVI y que, más allá de ser un producto de la mente desviada de un par de dominicos, el *Malleus* tocó cuerdas sensibles de ese imaginario que vio en la bruja la personificación del mal.

La reflexión y discusión del problema del mal, inclusive en el nivel teológico, deja mucho qué desear, pero el efecto de la "solución final" es simplemente brutal. La razón, incluso la razón teológica, es ferozmente superada por una irracionalidad que no parece ser, podría decir a distancia de cinco siglos, la de la bruja sino la del propio inquisidor y, detrás de él, la de todos aquellos que leyeron, se vieron reflejados y, en consecuencia, actuaron el papel de verdugos de ese mal que desde siempre había amenazado la legitimidad de Dios y sus representantes.[7] A este mal, los autores del *Malleus* le dieron un solo nombre, lo simplificaron hacién-

dolo accesible a un gran público, y mandándolo a la hoguera, sofocaron, aunque momentáneamente (un momento que llevó más de dos siglos) al verdadero demonio que ellos y no la bruja llevaban dentro. Al castigar con el fuego "la insaciabilidad de la vulva", al "animal imperfecto", al "mal de la naturaleza pintado con buen color", creyeron, quizás en nombre de la fe cristiana, arrasar con el instrumento del diablo, con el enemigo de la Iglesia, pero ante todo, creyeron purificar al mundo purificándose ellos mismos de sus propios deseos, de sus propios raptos, es decir, del diablo en el cuerpo.

EL JUDÍO Y LA BRUJA: NUESTROS FANTASMAS

En el Quattrocento, el hombre tiene de nuevo miedo.
Y ya que tiene miedo, he ahí que reaparecen las bestias,
que renacen, junto con el diablo, también él revestido,
poco a la vez, de formas bestiales.

RENÉ HUYGHE

...darse miedo de ese miedo de uno mismo.

DERRIDA

Del judío hechicero, envenenador de pozos y vampiresco degustador de sangre infantil de los siglos XII y XIV, a la bruja demoniaca del Sabat de los siglos XV y XVI, se pasa del Medioevo tardío al pleno Renacimiento. Y mientras que en el primero empiezan a desdibujarse sus rasgos más ofensivos y denigrantes, la otra se levanta de entre las ruinas de su modelo precedente, toma el báculo, la deformidad y la perfidia y, desde su larga y continua tradición propia, surge para ocupar, a la luz de más de dos siglos de esplendor mágico, el lugar, no de la manipulación de los fantasmas, como toda magia culta renacentista quisiera, sino el del fantasma puro, incontrolado e incontrolable.[1]

El judío y la bruja, cada uno a su manera, vienen a darle cuerpo al miedo y a las sombras de su tiempo; se convierten en estereotipos del mal que, a pesar de no tener el mismo rostro, pertenecen curiosamente a un imaginario, es decir, a una forma colectiva de percepción, que los asocia a través de sus "perversiones", de sus marcas físicas, de su gusto por la sangre, de su perversa relación con el diablo o de su enfermedad melancólica. Ambas figuras ocupan, cada una en su contexto, al menos un doble espacio discursivo: son productos esquizofrénicos de una práctica efectiva y real dentro de una cultura y una tradición específicas, pero también son imágenes duplicadas de sí mismos, en donde el *otro*, inquisidor o verdugo, los convierte en fantasmas desfigurados, en rostros desgarrados por el violento discurso de quienes

les dan vida y los obligan a ocupar el espacio del miedo, del terror, de la incertidumbre, pero también el del deseo reprimido y el del cuerpo salvaje e insaciable. Porque en el núcleo de la represión brutal del judío en los siglos XII a XIV, como en la persecución que lleva a la hoguera a miles de brujas en los siglos XV a XVII, no está sólo el terror de las hambrunas o de la peste, o el temor a la religión alternativa, sino la seducción profunda de un mal que mucho tiene que ver con la atracción prohibida de una sexualidad que, pecaminosamente improductiva, se desborda. En el fondo, el perseguidor no teme al judío o la bruja en particular, sino, como escribe Sartre al referirse al antisemita, se trata "de un hombre que *tiene miedo.* Ciertamente, no de los judíos: de él mismo, de su conciencia, de su libertad, de sus *instintos,* de sus responsabilidades, de la soledad, del cambio, de la sociedad y del mundo; de todo menos de los judíos." (Sartre, 1993: 62. Las cursivas son mías.)

Pero decir que se teme no es explicarlo todo; por el contrario, es sólo un punto de partida, que si bien da la pauta para un recorrido en busca de las razones de la persecución de brujas y judíos, no responde de manera total por la violencia de clérigos, verdugos e inquisidores. El miedo es ciertamente un móvil perturbador, pero son las formas que va adquiriendo a lo largo de la historia las que diseñan en cada época las siluetas específicas sobre las que se dejará caer la represión y la tortura. La historia habla, a través de sus innumerables chivos expiatorios, del miedo, pero éste se transforma, nunca muestra el mismo rostro. La persecución del judío medieval y la de la bruja renacentista son dos modalidades a través de las cuales el temor mostró su perfil más sombrío. Pero, ¿por qué precisamente ellos en esos dos momentos de la historia?

Escribe Foucault: "no existe una providencia prediscursiva que disponga al mundo a nuestro favor. Es necesario concebir el discurso como una violencia que ejercitamos sobre las cosas, en todo caso, como una práctica que les imponemos" (Foucault, 1967: 41). Y es precisamente en este carácter violento para con el mundo donde radica su especificidad y

donde se configura el universo como cosmos; es el ejercicio de la palabra como acción sobre el mundo lo que hace, de la naturaleza de las cosas, la cultura significante de una sociedad. Es así como no existe una naturaleza pura de las prácticas sociales ni una esencia verdadera y única de los seres que las llevan a cabo. Pero justamente por esto, ¿cómo distinguir una práctica socialmente *legítima* de otra degradante y maléfica, cuya acción está siempre dirigida en contra del hombre y de la sociedad? ¿Cómo plantear la existencia de discursos paralelos que *hablan* del mismo objeto pero de manera contradictoria y, con frecuencia, violentamente opuesta? ¿Quién es el judío para su colectividad y quién ese *otro* para la Inglaterra, la Francia y la Alemania de los siglos XII al XIV? ¿Quién es la bruja para la conciencia de su práctica milenaria, para su "comunidad" e, inclusive, para la Iglesia y la sociedad medievales?, y, ¿quién esa figura diabólica, mensajera eróticoanimal del Satanás renacentista que se levanta para subyugar y humillar al catolicismo y a sus fieles?

Son dos discursos sobre el judío y la bruja, pero ¿cuál de ellos podría decirse más *legítimo*, si ambos son, en el fondo, producto de la violencia que se ejerce sobre una práctica? Si bien es cierto que ambos discursos ejercen una violencia sobre su objeto, quizás habría que aclarar el tipo de violencia de que se trata. Foucault, en este sentido, nos deja a mitad de camino; su propuesta no responde por los mecanismos de legitimación de dichas prácticas, ya que justamente se trata de ir más allá de la "cosa violentada" para ver de qué manera cada una de las prácticas, ya sea la del judío o la de la bruja, construyen dichos mecanismos y cómo, en estos dos ejemplos, el poder legitimador del verdugo logra sofocar, aunque sea temporalmente, la palabra y la existencia misma de tales prácticas. Porque es el *lugar* desde donde se *habla* lo que permite al inquisidor, emisario de la Iglesia, hacer de su discurso una palabra de orden, mientras que el *lugar* desde donde *habla* la bruja no es sino el de la periferia, el de la marginalidad y, en última instancia, el de una cultura popular que, aunque fuertemente enraizada, pretende ser llevada al silencio. Mientras que, por otra parte, el eco

del judío para los siglos XII a XIV es, al mismo tiempo, el del extranjero, socialmente marginado, inclusive espacialmente, y, de manera paradójica, a su vez, el incipiente "banquero" del Medioevo. También la bruja cumple una función en la geografía socioeconómica de la Edad Media y del Renacimiento; ocupa un lugar importante en la práctica médica, así como en el universo fantástico-mítico de ambos periodos. Pero la maga de las fábulas, curandera y proveedora de filtros de amor, se convertirá en menos de un siglo en la bruja deforme y macilenta, aliada inconfundible del diablo. Además, ambos, judíos y brujas, no tienen un saber institucionalmente calificado; pertenecen, por principio, al ámbito de los "saberes menores", invalidados por la Iglesia y por el Estado, saberes de la periferia. Es por ello que el judío y la bruja, cada uno en su momento, vendrán a poner al descubierto no sólo el miedo, que hará de ellos carne de sacrificio, sino su origen: actores *improductivos* de sociedades altamente religiosas, ambos llevarán el estigma de su marginalidad hasta el gueto y el destierro o, finalmente, hasta la pira.

Pero el judío y la bruja no son los únicos *actores* marginales; entonces, ¿por qué son ellos quienes se convierten en figuras de expiación y se ven arrojados, como grupo orgánico, al destierro y a la hoguera? La respuesta no es una porque las razones son múltiples y complejas. El problema que aquí me interesa abordar es el carácter de la *legitimación* de la violencia, ya que el miedo tiene muchas caras y el temor al *otro* se manifiesta en diversas esferas de la vida social, económica y, de manera particular, en ese mundo íntimo y nebuloso de la psicología del individuo y de las colectividades. El miedo atraviesa todos estos espacios, aunque en cada uno de ellos actúa de manera particular y específica. Resultaría imposible, pues, abordar de manera global las razones de la persecución, ni los espectros del miedo; la violencia en el caso del judío y en el de la bruja son distintas, pero hay en ellos puntos de contacto, donde la cara de la violencia adquiere un mismo semblante, donde sus saberes *ilegítimos* apuntan a una análoga percepción colectiva de estas dos figuras que, en su momento y de manera desgraciada, ocuparon el lugar del odio, éste sí

asesino. Es aquí donde se inscribe mi reflexión, en la búsqueda de indicios, de pautas de comportamiento, de rituales y de percepciones sociales de un grupo que hacen de *otros*, judío, bruja, gitano, negro, indio, etcétera, los chivos expiatorios de sociedades que necesitan ubicar en un objeto o individuo concreto las razones del mal, para así ver disminuidos sus temores y sus recelos más confusos e intrincados. Ya que, en el fondo, como escribe Derrida, "en una palabra, toda la historia política europea [...] sería la de una guerra despiadada entre campos solidarios e igualmente aterrorizados por el fantasma, el fantasma del otro y su propio fantasma como fantasma del otro. [...] una guerra contra un campo que, a su vez, está organizado con base en el terror del fantasma, aquel que está frente a él y aquel que lleva dentro de sí." (Derrida, 1996: 121) La bruja y el judío, ¿no serán en el fondo los fantasmas de nuestro rostro más sombrío?, ¿imágenes obscenas de nuestras más nebulosas pasiones?, ¿confusión de nuestros sentidos?

He aquí el problema que me interesa. Ver en qué medida el discurso del otro, como violencia sobre la práctica de un grupo, actúa como despojo, se sobrepone al discurso de este último y lo cancela. ¿De qué manera lo hace? Y cómo la literatura, la pintura, la filosofía, ayudados por la gran mecánica de la imprenta, contribuyen a opacar y a representar a estas dos figuras que de un siglo a otro 'existirán' en buena medida a través de la voz y el ojo de sus perseguidores. Esto, ciertamente, no implica la cancelación total de sus prácticas: la bruja sigue realizando sus ritos extáticos y el judío no deja de llevar a cabo sus ritos acostumbrados, aunque ambos lo hagan subrepticiamente. Pero es evidente que esta práctica discursiva se ve obnubilada y cegada por la otra, la del perseguidor, que las domina y somete: la que en todo momento atenta contra sus vidas.

En la *Historia del Martirio del Santo Niño de la Guardia*, se escribe de los judíos:

> Habiales enseñado uno de sus principales *Rabinos*, que con un *corazon de un niño* Christiano, y una Hostia consagrada, quemado todo, y hecho polvos, echandolo en las *fuentes*,

> *rios y pozos de que bebian los Christianos,* rabiarian ó rebentarían quantos de aquellas aguas bebiesen... (Martínez, 1786: 11. Las cursivas son mías.)

Más adelante, continúa la descripción del martirio del Santo niño: Benito Garcia de las Mesuras,

> le *rompió con un cuchillo las venas de los brazos, y cogió la sangre en un caldero ó cazuela,* sin que se haya sabido qué hicieron de esta sangre cogida con tanto cuidado: luego le abrió el costado derecho por debaxo de la tetilla, pensando hallar allí el corazoncito. Mas viendo el Santo Inocente que el sacrílego Judio andaba buscando el corazon, revolviendo las entrañas con su mano carnicera, y no lo hallaba, le preguntó: *¿Qué buscas Judio? si buscas el corazon, yerras buscandolo en esa parte, buscalo al otro lado y lo encontrarás.* (*Ibid.:* 50. Las cursivas son mías.)

La historia relatada se ubica en la España de 1480, poco más de una década antes de la expulsión de los judíos de ese país. Ya en 1144, a raíz de una historia similar —el supuesto asesinato ritual del niño de Norwich—, los judíos habían sido expulsados de Inglaterra; en 1182 y 1306, de Francia y en 1243, de Alemania. La representación del judío "sangriento"[2] llega al siglo XV perfectamente consolidada; el asesinato ritual de niños inocentes y la utilización de su sangre para fines maléficos es ya un *topos* de la figura, que ha llegado a convertirse, gracias al saber popular, pero no menos gracias a la literatura, a la escultura y a la pintura de estos siglos, en el arquetipo del mal, que refleja en buena medida la estatura y el espesor de los miedos de una sociedad incapaz de aceptar o de hacer conscientes sus propias perversiones.

La Europa de los siglos XIII y XIV se vio azotada por hambrunas, enfermedades y pestes incontrolables, que llevaron a la desaparición de casi un cuarto de su población. Cerca de veinticinco millones de personas mueren entre 1348 y 1349, atacadas por el gran enemigo de la sociedad de ese tiempo: la peste. La situación en Inglaterra, en Francia y en Alemania es ciertamente desastrosa: ninguna salida posible

a una naturaleza hostil que se niega a dar sus cosechas, que obliga a morir sin misericordia y, sobre todo, sin vergüenza; la peste acompaña al hambre, los pobres se alimentan de gatos, perros e inclusive, de niños (Cf. Lucas, 1930: 355). La naturaleza arroja así al hombre a las redes de su más oscuras inclinaciones. El canibalismo se convierte efectivamente, en estas condiciones, en una práctica cotidiana de sobrevivencia; alimentarse del prójimo se vuelve la única posibilidad de seguir vivo, pero, ¿cómo asimilar esa degradación del espíritu, sin morir en la hambruna, sin acabar deglutido por el otro, esta vez absolutamente aniquilado? Henry Lucas, en su artículo sobre la gran hambruna europea de los años 1315,1316 y 1317, escribe: "Un cronista hace énfasis en la verdad de la historia del canibalismo y declara que hombres hambrientos morían con frecuencia en las tumbas mientras desenterraban cadáveres para comérselos." (*Ibid.*: 364) Más adelante, Lucas continúa: "En Irlanda, la agonía arrastró en 1318 a tantos y fue tan severa, que la gente desenterraba los cuerpos en los atrios de las iglesias y se los comían, y *los padres, incluso, acababan comiéndose a sus hijos.*" (*Ibid.*: 376. Las cursivas son mías.)

Son los pobres, los despojados desde siempre, los marginados, quienes se ven particularmente obligados a mostrar el rostro degenerado del ser humano. En ellos, el hambre y la peste despiertan más que en cualquier otro ese impulso ruin de la condición humana. Pero no son sólo los pobres, aunque sea en ellos donde la muerte y el canibalismo haga los mayores estragos. Son todos y cada uno de los sobrevivientes a la hambruna y a la peste los que ven en el devorador de carne humana su propia degeneración. Son todos y cada uno de los habitantes de este tiempo y de este espacio los que, para sobrevivir realmente, como hombres íntegros, exigen de sí mismos una justificación a su comportamiento frente a una naturaleza salvaje y asesina. Lo siniestro exige justificarse, pero si no se puede castigar a la naturaleza, ¿a quién entonces? Surge, como en todo tiempo, el recurso del chivo expiatorio: esta vez será el judío hereje, envenenador de pozos, asesino que quiere hacer "rabiar y rebentar a

los Christianos"; hechicero que arranca el corazón de niños inocentes para hacer quién sabe qué con su sangre, quizá como vampiro, alimentarse de ella, quizá para sus pócimas, quizá sólo por crueldad. Porque el judío, para esas sociedades, representa todo aquello que desprecian de sí mismas, es el "chupador de sangre" infantil de igual manera que, como usurero, "chupa el tiempo divino" (Cf. Le Goff, 1987), y la usura es una lepra contagiosa, ya que el usurero se nutre de carroña (*Ibid.*: 82). El judío de los siglos XIII a XIV ocupa un lugar importante en la economía de esas sociedades; es el usurero necesario aunque odiado, poderoso y frágil (*Ibid.*: 14) que, desde la periferia del gueto sucio y maloliente, domina buena parte de la economía y desde la sombra de su saber marginal produce equilibrio, aunque se trate de un equilibrio logrado a fuerza de una usura pecaminosa por ser improductiva. Ladrón de tiempo, lo llama Le Goff, porque "en efecto, ¿qué cosa roba si no es el tiempo que transcurre entre el momento en que él presta y el momento en que es reembolsado con interés? Ahora bien, el tiempo sólo pertenece a Dios. Ladrón de tiempo, el usurero es un ladrón del patrimonio de Dios" (*Ibid.*: 58). En este contexto, el usurero, el judío que hace trabajar su dinero sin producir y que se alimenta de carroña, no es el enemigo del diablo, esa figura tan valorada ya para el siglo XIII, sino su aliado; de ahí que el judío venga acompañado, en la iconografía medieval, por diablos y monstruos, por animales obscenos con los que ambos, judío y diablo, serán de ahora en adelante asociados. Es el judío de la usura, del trabajo que no produce y que sin embargo es necesario, el que se convierte para estas sociedades en el verdadero culpable de la hambruna, de la peste, de la muerte y del canibalismo. Baste citar como muestra de esta percepción colectiva del judío el ejemplo siguiente. La noche del 13 de abril de 1348 fue una noche de horror, cuenta Joseph Shatzmiller, en su ensayo sobre "Les Juifs de Provence pendant la peste noire": "Fue en abril cuando la peste conoció su más fuerte intensidad. El 13 de abril, además es el día de Ramos. La coyuntura fue desastrosa para los judíos. Lee-

mos que la masacre tuvo lugar durante la primera parte de la noche, cuando los judíos dormían [...] exhibieron los cuerpos sangrantes de sus víctimas por las calles y se encarnizaron sobre los cadáveres [...] aterrorizados ante la peste [...], los amotinados rabiosos saquearon y robaron los bienes pertenecientes a los judíos, objetos de valor o reconocimientos de deudas." (Shatzmiller, 1975: 458-459)

Son los mismos hombres que mueren a causa de la peste y del hambre, los que en la desesperación se comen unos a los otros, los que se "encarnizan sobre los cadáveres de los judíos", los amotinados que, no pudiendo nada contra la peste, se lanzan en busca del enemigo que creen los denigra. Es él, el judío, el verdadero caníbal, el chupador de sangre humana, por eso se le da muerte, por eso se quema todo aquello que dé prueba de su usura, de la herejía a la que lo lleva el robo del tiempo que sólo pertenece a Dios. Y qué mejor momento para, en un acto simbólico, hacerlo desaparecer: un Domingo de Ramos, cuando Cristo entra triunfalmente en Jerusalén e inaugura para la humanidad toda una nueva era. La sangre derramada de Cristo mantendrá desde entonces una doble liga: con su verdugo, pero también con su sacrificio transformado en vida nueva, en esperanza de porvenir.

Es un lugar común hablar de la importancia que tiene la sangre para toda cultura y, sin embargo, no deja de ser sugerente el lugar que ésta ocupará para la sociedad europea renacentista. Por un lado, mostrará el perfil de una sociedad que pone en el judío, y más tarde lo hará en la bruja, la degradación del hombre que se alimenta de sangre y carne humanas para sobrevivir y que, de manera particular, sobrevive *sin producir*. Pero por otro lado, la sangre será, en otro contexto, el lugar del culto, de lo sagrado, el de la herida que sin embargo da vida; la sangre de Cristo vendrá a oponerse a la sangre del niño ritualmente asesinado, como la vida se opone a la muerte. Bastaría asomarse a la representación pictórica de la crucifixión de los siglos XIV a XVI, para ver la importancia que llega a tener la sangre que fluye del cuerpo lacerado de Cristo. Y no es que ésta no lo haya

A.I.78

Figura 1. *El asesinato ritual de San Simón de Trento,* 1475-1485.

sido para los siglos anteriores; de hecho, el sacramento de la Eucaristía forma desde mucho tiempo atrás parte de la liturgia cristiana. Sin embargo, es a partir del XVI, en el Concilio de Trento, cuando el rito de la Eucaristía se reafirma y adquiere un peso cualitativamente diferente, en la medida en que será el sacramento que marcará una de las mayores diferencias con la Iglesia protestante (Cf. nota 10). A partir de ese momento, la sangre será la marca de un nuevo despertar espiritual del hombre, la huella de un sacrificio que vendrá a conformar una nueva vida religiosa, el surgimiento del cristianismo y la reconfirmación de la Iglesia católica. Esa sangre derramada —sacrificialmente— vendrá a oponerse a la sangre derramada por el judío infiel y asesino.

La idea acerca del supuesto asesinato ritual de los judíos se remonta a los inicios de nuestra era y cobra mayor importancia hacia los siglos XII y XIII, cuando éste se convierte en uno de los rasgos distintivos del judío deicida. Resulta curiosa, sin embargo, la asociación que se establece entre el judío y la sangre dentro del contexto cristiano y, más adelante, católico y protestante, teniendo en cuenta el tabú que ya desde el Antiguo Testamento Dios impone al pueblo judío:

> Guárdate sólo de comer la sangre, porque la sangre es la vida, y no debes comer la vida con la carne. No la comerás, la derramarás en la tierra como agua [...] Pero las cosas sagradas que te corresponden y las que hayas prometido con voto, irás a llevárselas a aquel lugar elegido por Yaveh. Harás el holocausto de la carne y de la sangre sobre el altar de Yaveh tu Dios; la sangre de tus sacrificios será derramada sobre el altar de Yaveh tu Dios, y tú podrás comer la carne. (Deuteronomio 12: 23-28)
> [...]
> No comeréis la sangre de ninguna carne, pues la vida de toda carne es su sangre. Quien la coma, será exterminado (Levítico 17: 13-14).[3]

Frente a uno de los mayores tabúes del judaísmo primitivo —la sangre—, se levanta ahora la mayor acusación. El judío no sólo desea acabar con la sangre cristiana; es en primera

instancia un transgresor de la ley divina; al romper su pacto con el resto de la humanidad, fractura de manera profunda su alianza con Dios, la desacraliza. El judío se convierte así en un doble agresor: contra el cristiano y, ante todo, contra su propio Dios, a quien traiciona rompiendo la prohibición de la sangre.

Al referirme anteriormente a la complicidad de la imprenta, y con ella, de la pintura, la literatura y la filosofía en la representación diabólica del judío medieval, no lo hacía en términos retóricos. En efecto, es sorprendente la cantidad de textos —escritos o pictóricos— que de una u otra forma nos llevan a la formulación de un personaje satánico y sangriento. Basten un par de grabados de la época, para ver de qué manera el arte contribuye, de manera efectiva, a ver en el judío al "sucio y depravado" hombre de su tiempo. Porque sólo un hombre representado como hijo de la marrana, abrazado o mamando de ella,[4] podría ser capaz de tales horrores: asesinar a niños indefensos, pero sobre todo alimentarse de ellos, vivos o muertos, casi como nos lo recordaba Henry Lucas, al referirse a la hambruna. ¿No parece, acaso, el grabado del asesinato ritual del Santo Simón de Trento una "ilustración" de la aberrante maldad del hechicero judío? ¿No recuerda la descripción anterior que explicaba cómo sin piedad alguna, "le rompió con un cuchillo las venas de los brazos, y cogió la sangre en un caldero ó cazuela"? Es siempre la sangre del cristiano, utilizada para quién sabe cuántos hechizos la que queda en el centro de la perversión judía y la que acaba por arrojar a este personaje a una historia de persecución y exilio.[5]

Pero la sangre, como ya lo decíamos antes, no sólo pertenece al ámbito del sacrificio maldito, sino al de la ofrenda sagrada. ¿Y qué mejor flujo que aquel que proviene del hijo de Dios?, ¿qué mejor sangre que la que se convierte en vida al beberla transustanciada en vino junto con su cuerpo simbolizado en la hostia? Por ello no debe sorprendernos la cantidad de pinturas de los siglos XIV a XVI que resaltan de manera singular la herida y la sangre que brota y recorre el cuerpo de Cristo.[6] De la enorme cantidad de "textos" que

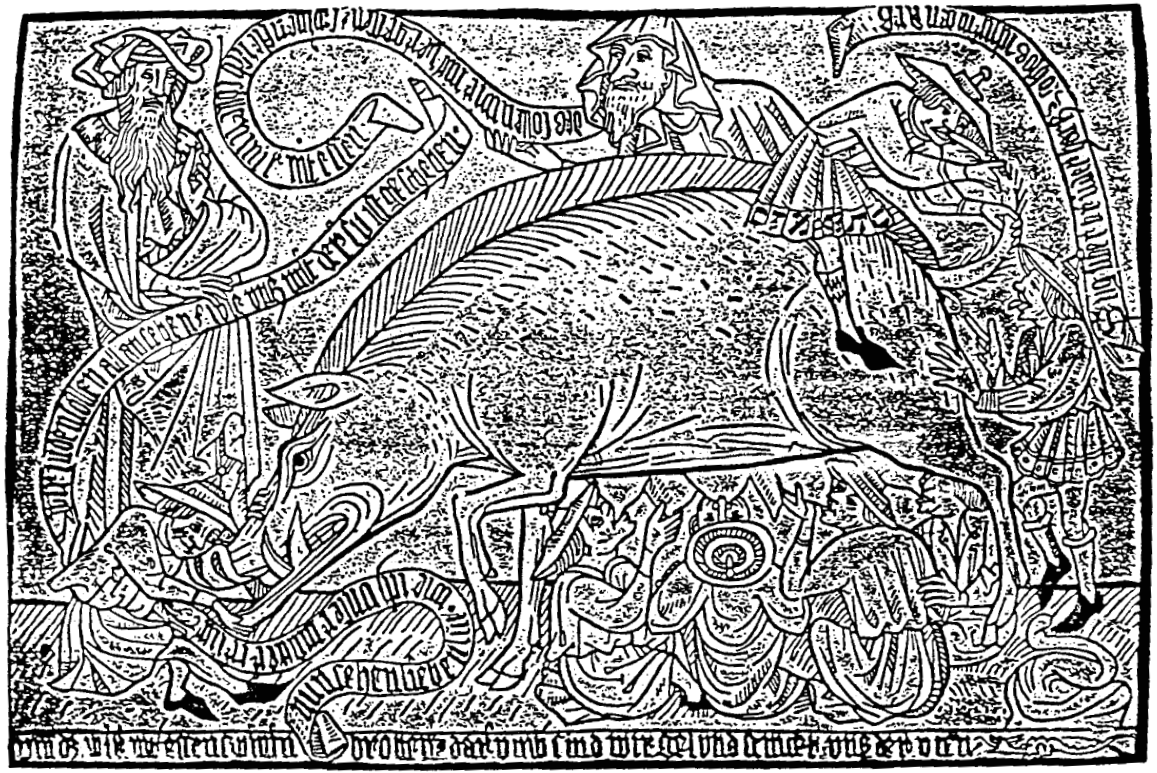


Figura 2. *Judensau*, grabado de fines del siglo XV.

nos permiten ver este culto particular a la sangre divina, como el Crucifijo en madera de Brunelleschi en la Capilla de Santa María Novella en Florencia, o el Crucifijo de la Iglesia de Todos los Santos también en Florencia, de la Escuela de Giotto, me interesa en especial detenerme en el cuadro de Giovanni Bellini, *La sangre de Cristo*, donde un ángel recoge, esta vez no en una cazuela sino en el cáliz, la sangre derramada de un Cristo doliente. Aquí se muestra la inocencia y el fervor del ángel que, como fiel cristiano, recibe la generosa ofrenda del Padre. Y es generosa porque es el mismo Cristo quien, oprimiéndose el costado, casi como alimentando a su pueblo, como leche que brotara de su seno, hace fluir este líquido sagrado, que el ángel recogerá para el cristianismo en el Santo Grial. La sangre es sin duda, en este contexto, la vida y el alimento que fluyen, que hacen crecer, aunque ésta haya sido originalmente producto de un asesinato. El contexto, sin embargo, no habla de muerte sino de sacrificio vital, y sin embargo, ¿dónde radica, me pregunto, la diferencia entre la sangre y el cuerpo de la Eucaristía, como rito significativo del cristianismo, y la otra, la que sirve para hechizos y encantamientos? Piero Camporesi, en su ensayo "Italia sacra" escribe refiriéndose a los siglos XIV a XVI:

> El gusto por la sangre embriaga a esta sociedad violenta: las brujas la chupaban de los niños, las santas la invocaban en el éxtasis y la soñaban en las visiones, goteando del costado herido o del tórax abierto de Cristo; "Sangre, sangre", fueron las últimas palabras de la virgen Catalina de Siena. Los médicos la prescribían en sus recetas, un filósofo como Marsilio Ficino, autor de una guía de la salud de los intelectuales, recomendaba beberla directamente de las venas de los adolescentes para rejuvenecer los cuerpos marchitos. Los farmacéuticos la usaban, junto a la carne y a la grasa humana, en sus farmacopeas. (Camporesi, 1991: 48-49)

Figura 3. *La sangre del redentor*, Londres, National Gallery.

Se trata, es cierto, como dice Camporesi, de una sociedad violenta, pero de una violencia un tanto diferente a la que hace sucumbir a un cuarto de la población europea en el siglo XIV y que obliga a encontrar chivos expiatorios para expurgar al caníbal que todos llevamos dentro. El judío, la verdadera "cazuela" que recoge todos los vicios y perversiones de una sociedad azotada por hambre y peste, vendrá a compartir su lugar con otra figura, hasta entonces no sólo no excluida sino además "adoptada" por una iglesia aún folklorizada o, en términos de Camporesi, por una cultura de la aristocracia clerical contaminada por la increíble vitalidad de la cultura baja; "la irrefrenable emergencia de la *spurcitia* 'pagana', inútilmente exorcizada, había terminado por contaminar también a los *clérigos y a los doctores.*"(*Ibid.*: 42)

Así, la violencia, depositada de manera particular hasta el siglo XIV en un personaje, viene ahora a plasmarse en otra figura que compartirá algunos de sus rasgos distintivos y, sobre todo, la suerte del judío medieval: la bruja. Es ella, ahora, la depositaria de angustias y temores, el receptáculo de la sangre de un cisma religioso que se aproxima, una reforma protestante que arrancará de la Iglesia a una buena parte de sus fieles, pero también será el desagüe del deseo sin freno y la sexualidad culpable de una sociedad que no se atreve a asumir el goce *improductivo* de la vieja hechicera, ni el erotismo fuera del dominio del arte o de la llamada cultura alta. La bruja heredará de su antecesor algunos de sus rasgos característicos; será la mujer que ha dejado atrás su etapa *reproductiva* y para quien la sexualidad será puro dispendio, gasto puro. Es la anciana que asiste al Sabat, que no es sino la herejía diabólica desenfrenada, de la misma manera en que el judío, en su momento, se volcaba, en la usura, en favor del diablo y en contra de su dios. La bruja y el judío quedarán emparentados al verdadero protagonista del mal en ambas sociedades: el diablo. Desde el momento mismo de su "nacimiento", éste se convertirá en el compañero inseparable de toda herejía, pero en particular se le verá siempre acompañado —con frecuencia en forma de cerdo— de judíos y, más adelante —en forma de macho cabrío— de brujas.

El Concilio de Letrán de 1215 marca en este sentido un hito en la historia del diablo, al darle, por primera vez en la historia eclesiástica su, por así llamarla, acta de naturalización. Resulta particularmente interesante el hecho de que en este Concilio no sólo el diablo adquiere un estatuto oficial; también al judío le será adjudicado un lugar específico; su espacio se verá delimitado al gueto, su actividad "económica" juzgada y se reglamentará su vestimenta, marcándolo además con un distintivo redondo amarillo cosido a su vestido para distinguirlo del resto de la población.[7] La legítima presencia del diablo en la discusión eclesiástica a partir de 1215 le dará una fuerza no vista antes como figura del mal; aparecerá en iglesias y catedrales siempre acompañado de herejes aliados. Y particularmente abrirá el camino para la reaparición de la antigua maga, ahora bruja, en la sociedad europea, un camino lento pero seguro que la llevará a la hoguera, acusada en primera instancia de complicidad perversa con el ángel caído. La bruja será la compañera inseparable de la lujuria satánica; en ella se concentrarán los nuevos impulsos eróticos de una sociedad renacentista, incapaz de mirarse al espejo, insolente frente a su propia sensualidad y aterrada por el circuito mismo de sus deseos. El Concilio de Letrán, al otorgar un lugar al diablo en la institución religiosa, dará al mismo tiempo un lugar a la persecución justificada, a la violencia fundamentada y ante todo, *documentada.* "En efecto, el diablo y los otros demonios fueron creados por Dios naturalmente buenos, pero de ahí se transformaron en malvados. El hombre ha pecado entonces por sugerencia del demonio" (*Concilio de Letrán IV*, 230). El diablo se convertirá en el protagonista central de la herejía de todo cuño, asociado desde su "nacimiento" con judíos y traidores, con desertores de la Iglesia, con la sexualidad sin freno de viejas curanderas. Pero el diablo, al igual que lo fue la naturaleza del siglo XIV que produjo la peste, es un culpable igualmente fugitivo, ¿cómo entonces sancionar, desterrar o azotar a un diablo que, gracias a su origen, resulta inasible, inmune al fuego o al exilio? La lógica estricta del castigo exige, sin embargo, una víctima, un personaje que se haga

cargo del desenfreno. Es entonces cuando reaparece en escena la vieja hechicera, que en su paso por un Renacimiento tempestuosa e inéditamente sensual, en el que inclusive la carnalidad de Cristo se representa como el humanismo más genuino del periodo, viene a llenar ese hueco de la sospecha, el lugar de lo censurado y de lo prohibido. Porque aquello que se desborda en el arte, en la pintura, en la literatura o en la filosofía, el erotismo que habla de magia natural, de simpatía con los astros y con la naturaleza, ese erotismo que se despliega en iglesias y catedrales, no puede pasar la censura cuando se trata de la pura carnalidad de ancianas hechiceras o del deseo que se sacia en la húmeda lascivia del beso o en la impudicia de la mera cópula, a la que se entrega la bruja. La censura no se detiene cuando en el sexo sólo se juega lo que Bataille llama "la parte maldita", esa parte que es dispendio puro y que ha dejado de desempeñar función alguna en la economía erótica de una sociedad. "Una celebración de la esterilidad femenina", así llama Michelet al aquelarre. Es la esterilidad improductiva la que se pone en juego en el Sabat y desequilibra el orden eclesiástico y estatal. La sexualidad de la bruja, casi siempre representada como una mujer anciana, deforme y macilenta[8] escandaliza a una sociedad extremadamente marcada por una religiosidad católica y más adelante protestante, que ve en ella a la *usurera* del Renacimiento. Poseedora de un saber milenario, acompañada de duendes y faunos, la bruja se transforma de manera radical, en la última década del *Quattrocento* (Cf. Battisti, 1989: 157-179), en la ignorante esclava del diablo: la figura de la anti-Venus y del mismo Anticristo. Así la describe Cardano (1501-?), médico y filósofo neoplatónico, interesado en las relaciones ocultas de simpatía y antipatía que ligan *mágicamente* las cosas: "Son mujerzuelas de condición miserable, que van viviendo en los valles alimentándose de castañas y de hierbas. Si no tomaran un poco de leche, de hecho no vivirían. Por ello son macilentas, deformes, de color térreo, con los ojos fuera de las órbitas, y con la mirada muestran tener un temperamento melancólico y bilioso. Son taciturnas, distraídas y se diferencian poco

de aquellos que están poseídos por el demonio" (Battisti, 1989: 176). Los ojos fuera de sus órbitas y la melancolía en su acepción más negativa dan a la maga renacentista su nueva silueta; su mirada nada tiene que ver con la capacidad de contemplación sublime de la que hablaba Ficino en su *De amore.* Por el contrario, son sus ojos los que embrujan y matan a la manera en que lo describen los autores del *Malleus.* Y su espíritu melancólico se acerca más a esa enfermedad del Medioevo, la acedia, de la que sufrían particularmente los sacerdotes, aunque también el judío. Es su temperamento bilioso casi una especie de epilepsia orgiástica en la que su carne marchita se convulsiona, como poseída, al contacto con el demonio. Nada que ver tampoco con el genio melancólico que reivindica Ficino y, en términos generales, la filosofía renacentista. En ella, la bilis negra es enfermedad, deterioro y aberración. También la bruja, como el judío, rinde homenaje a su Patrón por su parte trasera, toca y besa sus genitales de manera grotesca. El diablo, a su vez, sufre una metamorfosis: de cerdo a macho cabrío; a él se ofrece la bruja como una antiVenus que surge del fondo de lo monstruoso para dar cuerpo a un deseo anticlerical y por encima de todo, antihumano. Bastó, como sugiere Battisti, una década para que una figura mítica se transformara en una obsesión religiosa política y social. Las razones de tal transformación son múltiples y complejísimas, pero lo que salta a la vista en las últimas décadas del siglo XV es que frente a la sensualidad descarada aunque majestuosa o delicada de la pintura italiana del *Quattrocento,* detrás de la desnudez de los magistrales cuerpos de un Miguel Ángel o del morboso y ambivalente juicio de "los condenados" de Signorelli,[9] aparece la necesidad de una condena. La bruja se convierte en este contexto, en el desecho de tanta sensualidad de cuerpos y desnudeces, es ella la encargada de pagar las cuentas por una sensualidad que no se inscribe en el circuito de la economía como producción-consumo, por una desnudez sin afeites ni ornamentos. La bruja es, paradójicamente, la contraparte de la estética renacentista apoyada en el descubrimiento y exaltación del cuerpo y sus furores.

Figura 4. El joven Maximiliano asiste a una disputa entre una bruja y un inquisidor, del *Weisskuning*, Hans Burgmaeier, 1505-1516.

Figura 5. Ilustración tomada del *Malleus Maleficarum*.

Los temores de los hombres parecieran girar, en todos los tiempos, alrededor de un par de motivos. La materia de que están hechos los miedos es casi siempre la misma para la gran mayoría de las sociedades: la muerte, la sexualidad sin límites, la incertidumbre del más allá. Todo parece concentrarse en lo que Freud llama lo *heimlich* y lo *unheimlich.* Ahí donde aparece lo más familiar, ahí está también lo más siniestro. Ahí donde creemos encontrar una sólida imagen de nosotros mismos, vemos de pronto aparecer justamente aquello que nos perturba: lo siniestro, nuestra cara oculta. Y una parte de este rostro parecería hablar, a través de cada uno de los chivos expiatorios, del temor a devorar o a ser devorado. En la sangre extraída y chupada salvajemente por la bruja se concentran no sólo miedos sino placeres, deseos "familiares" que sin embargo nos resultan funestos y ajenos. "¡No somos nosotros los caníbales!", gritaba el hombre de la Europa de la peste, "¡es el judío! ¡No somos nosotros, los hombres del humanismo renacentista, los monstruos que encuentran placer en mamar de la sangre infantil, los que gustan de la desnuda fornicación: son ellas, las brujas, las que pactan con el diablo, las que chupan la sangre de los niños con el deseo a flor de piel! Son ellas nuestra parte siniestra, a ellas debemos dar muerte, torturar, hacer confesar sus crímenes, saciar nuestras inclinaciones en esas mujeres que padecerán en sus propios cuerpos el fuego del castigo y de la furia divina".

Giovanfrancesco Pico della Mirandola, sobrino del conocido humanista, escribe, al calor de las persecuciones y quema de brujas que se dieron bajo sus órdenes en los años 1522 y 1523, su obra *La Bruja.* En ella, el príncipe della Mirandola intenta dar cuenta de las misteriosas reuniones nocturnas, llamadas "El Juego de la Mujer", a la que asistían los campesinos y habitantes del burgo y en las cuales se llevaban a cabo ritos orgiásticos y en los que se cometía toda clase de excesos: vino, comida y sexo. Giovanfrancesco Pico es todo menos un humanista: persiguió y azotó con toda la fuerza que estuvo a su alcance estos ritos "heréticos"; pero si algo nos deja ver esta obra es justamente el manejo "culto"

de los archivos inquisitoriales en donde la ignorante campesina se transforma, a pesar del rigor de sus acusadores, en una cándida amante del diablo al que rinde tributo en sus juegos nocturnos. Así la describe el autor:

> APISTIO: Pero, ey, dime buena bruja. ¿Mataste alguna vez a un niño?
> BRUJA: No uno solo, pero sí muchos.
> APISTIO: ¿Con el cuchillo o con la maza?
> BRUJA: Con la aguja y con los labios.
> APISTIO: ¿En qué modo?
> BRUJA: Entrábamos de noche en las casas de nuestros enemigos, por las puertas y las entradas, abiertas para nosotros, mientras sus padres y madres dormían y cogíamos a los niñitos y los llevábamos cerca del fuego, los agujereábamos con la aguja por debajo de las uñas y después, poniendo ahí los labios, bebíamos tanta sangre como podíamos tener en la boca. Y parte de eso me lo tragaba, o sea, lo mandaba al estómago, y parte la reservaba en un recipiente o en una bandeja, para hacer después un ungüento, para ungir las partes vergonzosas cuando queríamos ser llevadas al juego. (Pico, 1989: 132-133)

En la descripción que hace Giovanfrancesco Pico della Mirandola, hay quizás una cierta candidez que no se encuentra en los perfiles del hechicero caníbal. Sin dejar de mostrar la crueldad de la hechicera, ni la vulgaridad y herejía de su entrega, el autor, muy a su pesar, quiero suponer, nos regala una visión casi ingenua de la maldad, una ignorancia que no teme confesarse tal cual es, y que por esa misma razón es capaz de ofrecer un claro perfil de su perversión. Hay en esta anciana una falta de malicia que nos impide, al menos desde nuestro presente, ver en ella a la satánica asesina. "Por supuesto que he matado niños y no sólo uno sino muchos", responde la bruja sin ningún pudor. Y si hay un lugar donde muestra su vergüenza no es en la forma en que chupa y se traga la sangre, o en la parte de ésta que guarda en una bandeja para sus hechizos, sino, casi de manera pícara e inocente, cuando describe el destino final de sus ungüentos. La

bruja necesita de la sangre infantil, no para acabar con la vida de niños inocentes sino como alimento vital para dar curso a su deseo. La bruja necesita de esta sangre para ungirse las partes vergonzosas antes de ir al "juego", al encuentro sexual con su compañero, el diablo. "¿Quizás es un hombre así llamado?", dice Apistio. "No un hombre, sino el demonio que se presentaba en forma de hombre y que yo creía que era Dios", contesta la bruja (*Ibid.*: 107-108). Y más adelante, respondiendo de manera franca al interrogatorio, continúa: "Sí, siempre se mostraba en forma de hombre cuando tenía placeres amorosos conmigo."Apistio: "¿Qué placeres podrían ser esos con una arrugada y ya marchita mujer?" Bruja: "Ay de mí, ay de mí, ay de mí, ay de mí" (*Ibid.*: 112).

Son los placeres de una mujer marchita, mezclados en una perversa alianza, lo que hace de la bruja la transgresora de la ley de Dios. Una vieja, que aún a sus años se complace sólo en imaginar el dulce goce estéril de que es aún capaz. Y es justamente el demonio, convertido en dios, el que le da lo que la sociedad le niega. Son esas "vulvas insaciables" las que arrojan al cristiano a su perdición, son las brujas quienes a través de sus ungüentos mágicos alejan al hombre de su tiempo del camino de la fe. Es el erotismo más desnudo, sin función "económica" alguna, el verdadero enemigo del fiel cristiano. Y son ellas, las brujas, las enemigas francas de la Iglesia que no las aloja, y de la cordura hipócrita de una sociedad, a pesar de todo, majestuosa. *La Bruja* de G.F. Pico es más que una obra "literaria" fechable; es un archivo abierto a la imaginación, un documento que al *hablar* a la bruja la dibuja, le da un cuerpo que la reviste de todo tipo de obscenidades, pero que nos la devuelve también en su dimensión lúdica más genuina, como el actor de la historia renacentista inscrita en la lógica del *don* y entregada al disfrute sin más de aquella "parte maldita", que se convierte para las sociedades modernas en la herejía que mayormente atenta contra su equilibrio económico y social.

Si el judío representó el papel del *otro*, como caníbal y asesino cuyo objeto sacrificial dio lugar, paradójicamente, a una nueva espiritualidad, la bruja viene a ocupar el lugar de

ese *otro* que desborda los límites de un erotismo respaldado por el arte y la cultura alta. Pero también se convierte en blanco fácil, por su estrato social, de la furia religiosa: Reforma y Contrarreforma se ensañarán igualmente sobre esta víctima, que a pesar de su trágico destino, no dejará de desempeñar una función dentro de la circulación del saber alternativo de la sociedad renacentista.

Se sabe del terror-fascinación que el diablo ejerció en Lutero, y fue en aquellos países donde triunfó la Reforma, donde el calor de las llamas actuó con mayor brutalidad. Había que defender la nueva iglesia, empezando por la moral de sus fieles, había que poner en entredicho la idea cristiana de la transustanciación para así liberar a la religión de todo carácter *mágico*: el vino y el pan de la misa no hacen sino rememorar, para la iglesia reformada, el momento de la última cena: no deben considerarse de manera alguna la simbolización del cuerpo y la sangre del Redentor.[10] Negar la *magia* de la transustanciación, para la Reforma, es la manera más clara de negación del cuerpo; ni siquiera la corporalidad de Cristo viene aceptada como algo que puede atravesar la boca de los fieles. Ni sangre ni cuerpo de Cristo como potencias corporales transmisibles al cristiano. Con Lutero, la cancelación del cuerpo y sus furores da marcha atrás a la apertura inaugurada por el arte renacentista, y refuerza con violencia el ataque a toda corporalidad, pero particularmente, aquella de las viejas marchitas en busca del fuego demoniaco. Sobre ellas caerá el peso de una iglesia que instaurará una nueva moral basada justamente en la lucha feroz contra el cuerpo. Y en esta lucha, la Contrarreforma no se quedará atrás. Defenderá la corporalidad de Cristo en la Eucaristía, pero negará, sin clemencia, la otra. Si antes del cisma religioso, la bruja era ya la protagonista de un desgarramiento, después de éste, se convierte en el lugar mismo de la tachadura, de la supresión del cuerpo. Sólo que este cuerpo parece no dejarse morir, las brujas se reproducen y es cada vez más difícil identificarlas. A diferencia del judío, cuyo confinamiento al espacio del gueto y cuya inscripción en el vestido permiten al perseguidor dis-

tinguirlo del resto de la población, la bruja carece de marcas; su peligrosidad radica precisamente en esta *falta*, en este *borramiento* de confines corporales y espaciales. En ella todo signo es motivo de incertidumbre. Si el judío de la Edad Media vestía con la larga túnica, llevaba el sombrero en pico, la larga barba[11] y además practicaba abiertamente, aunque dentro de una espacialidad controlada, sus ritos religiosos; la bruja, representada en la pintura y la literatura de los siglos XVI y XVII casi como un judío feminizado, con túnica, báculo, y larga cabellera; no tiene sin embargo, en la vida cotidiana, un espacio propio ni ritos abiertos que la identifiquen como tal. La fuerza de la bruja está justamente en esta *desmarcación*. El Sabat, como el rito que le da su pertenencia a un grupo, se lleva a cabo en la clandestinidad, en los bosques y a la sombra de la noche. ¿Cómo entonces acabar con ella cuando lo único que la caracteriza es su pacto *secreto* con el diablo? ¿Cómo encontrar en la oscuridad de su sexo la marca del demonio? Frente a este impedimento, toda mujer se convierte, desde la perspectiva de sus perseguidores, en una potencial bruja. Porque ¿quién asegura que aquella que duerme al lado del esposo devoto no abandona el lecho durante la noche para volar al encuentro con el macho cabrío? Pero de manera particular, son las viejas curanderas, ancianas que desde su saber "médico" milenario, al entrar en conflicto con el surgimiento de un saber médico otro, se convierten en figuras de depravación y en blanco de esa nueva religiosidad surgida, entre otras cosas, del choque entre dos formas de mirar la corporalidad y la representatividad divina.

Frente al confinamiento o al exilio como condena al judío, el inquisidor de los siglos XV a XVI ve en la hoguera la sola respuesta a la fiebre de la bruja; sus cenizas serán el único residuo que no dejará huella: el borramiento, esta vez total, de su sexualidad descarriada. Porque si algo aprende el inquisidor frente al "caso judío", en particular después de su expulsión de España y de su masiva conversión al cristianismo, es que la limpieza de sangre no se da por un acto de oral arrepentimiento; por el contrario, si un problema tuvo

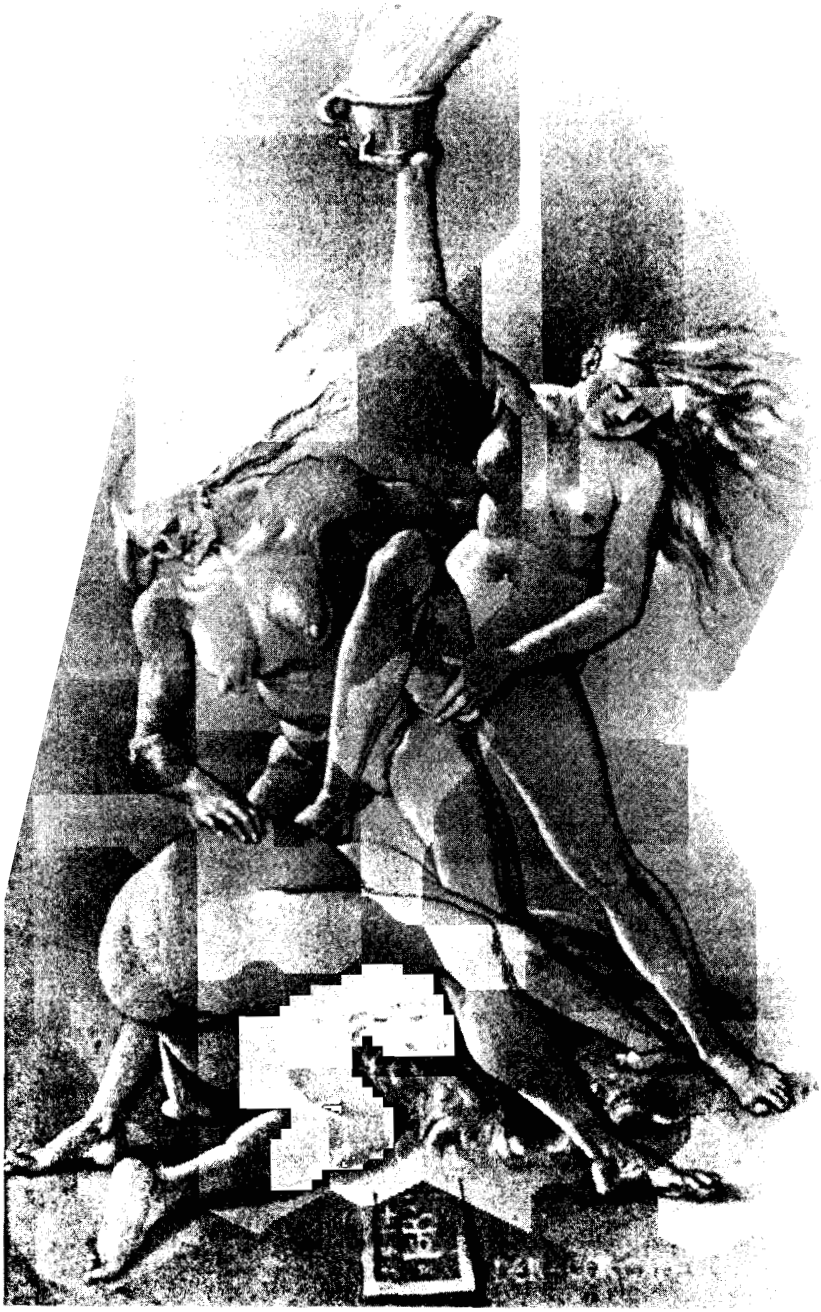


Figura 6. *Las brujas*, pintura de Hans Baldung Grien, Viena, 1514.

la España de los siglos XVI y XVII fue el de los llamados marranos, judíos conversos que desde la fortaleza de su nuevo linaje no dejaron de practicar en la clandestinidad sus ritos religiosos. La bruja no correrá con esta fortuna; ni aislamiento en el gueto, ni lugar al arrepentimiento. Su suerte está echada: su sexualidad acecha como el demonio y sólo sus cenizas serán capaces de apagar ese fuego. La historia se repite con una diferencia, sostenía Vico. Y quizá la Alemania nazi "aprendió" algo de este episodio.

Si la bruja no encuentra otro castigo más que el fuego, esto se debe en buena medida a su carácter equívoco e impreciso; sus rasgos físicos no tomarán, sino con el tiempo, características concretas, sus ritos serán difícilmente comprobables, sus encuentros con el demonio prácticamente indocumentables, casi todos ellos relatados a través de una tradición oral que no permitirá distinguir entre lo real y lo fantástico, entre lo sucedido y lo imaginado. En *El malestar en la cultura*, Freud proponía la hipótesis que de que el dominio originario del fuego fuera producto de la capacidad del hombre de apagarlo con su propia orina. De esta manera, este apagamiento tendría como recompensa la renuncia a sus instintos. La mujer, en cambio, al cuidado del fuego aprisionado en el hogar, estaría impedida, por su propia anatomía, a la tentación de extinguirlo y, por lo tanto de *apagar* sus instintos (Cf. Freud, 1975: 232).[12] Al margen del acuerdo o desacuerdo sobre esta hipótesis anatómica, lo que resulta sugerente no es tanto la prepotencia fálica capaz de dominar su propia sexualidad a través del control del fuego, sino la fuerza que atesora la que sabe cuidar del fuego sin tener que extinguirlo, sin tener que renunciar a sus propios instintos. Sin saber con exactitud en qué medida, esta idea subyace a la exigencia de someter a la bruja a su propio elemento, haciéndola sucumbir en un fuego que ella misma no supo, desde el origen de la cultura y desde la mirada del inquisidor, dominar.

La bruja, finalmente, se sitúa en desventaja frente a un proceso civilizatorio que inaugura nuestra modernidad. La campesina, la curandera, esa vieja partera, que habían des-

empeñado (y siguen desempeñando hasta la fecha) una función institucionalmente activa dentro de la sociedad medieval, van siendo expulsadas de un saber que viene escalando el inicio del llamado pensamiento moderno. Y es así que, a pesar de ser la heredera de una rica y antiquísima tradición, se convierte, por su origen social, pero no menos por su "incapacidad discursiva", en el blanco de un saber basado en la conciencia absoluta del lenguaje como forma no sólo de actuar sobre el mundo, sino como medio de defensa frente al mismo. De esta manera, el lenguaje "menor", marginal, de la bruja, capaz de mover montañas, de volar, de curar amores infelices, será incapaz de *hablar* el lenguaje de las instituciones y, por lo tanto, incapaz de defender discursivamente, ante los tribunales, una práctica milenaria por la que se le condena. Su destino final nos recuerda, sin embargo, su *lenguaje* que habla en voz alta, que grita y aclama un cuerpo, en medio de una sociedad que decidió silenciarlo y que sólo sobre sus cenizas creyó encontrar serenidad y reposo.

Pero las cenizas, desde su condición sin cuerpo, sin alma, aún gritan y se lamentan; el fuego las ha convertido en espectros que, aún más clandestinos que el judío medieval escondido en su conversión, vagan por el tiempo pidiendo, exigiendo tomar la palabra, para hacer hablar a ese cuerpo que ni los años ni el fuego lograron cancelar. Habría, quizá, que rescatar esa voz de las cenizas para aprender, como escribe Derrida, "a vivir aprendiendo no ya a darle conversación al fantasma sino a conversar con él, con ella, a darle o devolverle la palabra, aunque sea en sí, en el otro, al otro en sí. Los espectros siempre están ahí, aunque no existan, aunque ya no estén, aunque todavía no estén. Nos hacen repensar el "ahí" desde el momento en que abrimos la boca [...] sobre todo si allí se habla" —termino yo la frase de Derrida— del espectro del otro que nos asedia.

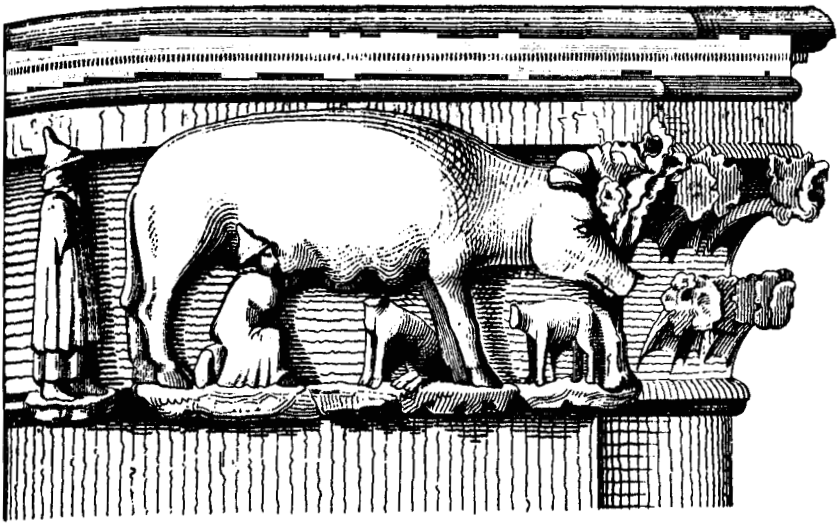


Figura 7. *Judensau,* Catedral de Frieze, Magdeburg, siglo XV.

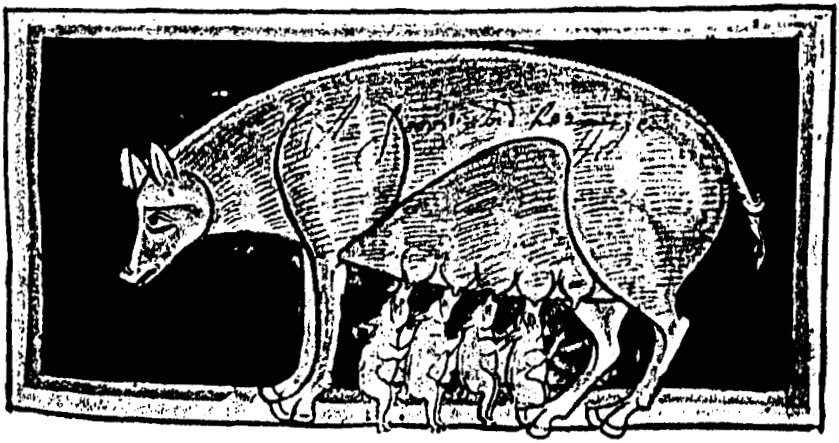


Figura 8. *La cerda y los cochinitos,* tomado de *Bestiario,* Museo británico, M.S. Harl, 4751, fol. 2, siglo XII.

Figura 9. *The Frankfurt Judensau*, siglo XVII.

La Venus desdoblada: en torno a la filosofía del amor en Ficino

Platón llama al amor cosa amarga. Y no sin razón porque quien ama muere. Porque el amor es una muerte voluntaria. En la medida en que es muerte, es una cosa amarga. En la medida en que es voluntaria es dulce.

Ficino

De la imaginación sublime a la imaginación perversa, de la magia como fructífera manipulación de los fantasmas interiores[1] a la magia como desbordamiento de los impulsos eróticos del individuo: así podría delinearse, en términos generales, una veta del universo imaginario[2] del Renacimiento y, de manera más concreta, el marco que contempla la filosofía renacentista en torno al amor. Un amor ambivalente capaz de conducir al furor divino a través de la contemplación de la belleza que lleva a Dios, pero también susceptible de arrastrar al furor carnal, a la degradación brutal del espíritu que se extravía de su original propósito. La llamada magia natural de Marsilio Ficino (1433-1499) coloca en el centro de su reflexión filosófica a ese Eros sublime, motor de la creatividad que aspira a la inmortalidad del alma, núcleo de la historia religiosa judeocristiana del hombre, pero particularmente, ese Eros que en su búsqueda de la Belleza se convierte en la *copula mundi* y transforma toda estética en una ética y amor divinos.

En la figura del Eros desdoblado se concentra lo que se podría llamar uno de los ejes fundamentales del imaginario del Renacimiento; en el erotismo mágico o en la magia erótica[3] de este periodo se debate un amplio sector de la cultura renacentista: desde la filosofía, el arte, las matemáticas, la profecía, hasta la visión eclesiástica del arte y la magia culta en oposición a su proceder frente a la brujería. La presencia del dios Amor, que para Platón es, "entre los dioses, el más antiguo, el más venerable, el Señor de los Señores" (Platón, 1972: 132), marca de manera entrañable toda producción

creativa que aspira a la comunión con Dios, así como toda práctica, legitimada o no, que pretenda beneficiarse de la afinidad personal o cósmica con la naturaleza y los astros. Es así como el Amor, instaurador del Orden y de la Belleza, que se manifiesta en la explosión sensual de un arte, cuya estrategia de visibilidad del cuerpo, siempre en pugna con la censura, adquiere un poder y una vitalidad no vistos antes en el arte occidental, puede, por otra parte, desfigurarse y asumir el rostro resquebrajado de la bruja, de su irrefrenable sexualidad, de la orgía diabólica y del Sabat. Sobre la base del Eros como magia se generan el arte y la filosofía; el amante es el filósofo (y el *magus*) por excelencia, que busca la sabiduría, que es Bondad y Belleza. Pero de manera extraña, el lazo entre magia y Eros también produce monstruos, paradójicamente surgidos de la misma asociación. Y es este ambivalente lugar de la magia y del erotismo un punto de referencia obligado del pensamiento mágico del Renacimiento, que ve en ésta (la magia) la fuente del ideal divino, la nueva modalidad de formular la teología cristiana, pero también y aunque resulte contradictorio, el origen de una sexualidad obscena y perversa.

Existirá, pues, en este periodo riquísimo y complejo, una sensualidad autorizada y legitimada por la propia Iglesia, frente a una sexualidad censurada e ilegítima; ambas, curiosamente, rabiosas y sensuales. Basta, en este sentido, acercarse y echar una rápida mirada a la obra de Signorelli que cubre la cúpula de la Catedral de Orvieto para ver cómo en un espacio "sagrado", los cuerpos de "los condenados", más que representar un ataque a la sensualidad corporal, aparecen, desde la inevitable perspectiva de nuestro tiempo, casi como una exaltación del cuerpo y sus pasiones; baste mirar de cerca el detalle en que el ángel maligno muerde frenética y sensualmente la oreja de su víctima y se la lleva en vuelo para ver cuánto de esa supuesta "condena" no actúa sino como la sublime simbolización de un Eros desbordado y galopante, aunque éste se presente justamente en la forma de una sublimación estética, *visual*, señalaría Ficino. Más aún, sabiendo que ese diablo que aparece condenado

es el autorretrato mismo del propio Signorelli, la sospecha de una tolerancia en el campo del arte, siempre y cuando actúe como sublimación, resulta todavía más clara. Al respecto, es interesante el trabajo de Leo Steinberg, *La sexualidad de Cristo en el arte del Renacimiento y en el olvido moderno*, en el que exhibe con lujo de detalles y a partir de una exhaustiva y profunda investigación, una gran cantidad de pinturas de la época en las que la sexualidad de Cristo se muestra de manera clara y transparente. Y no se trata sólo de una sexualidad infantil a la que acaricia la madre o a la que las manos del niño Cristo apuntan directamente, sino a una sexualidad que pudiera considerarse, en cierto sentido, herética. En algunas obras de pintores prestigiados del periodo renacentista, Cristo muestra su desnudez sin ambages de ninguna especie: su miembro cubierto, en algunos casos aparece explícitamente erecto o, como en el caso de la *Crucifixión* de Lucas Cranach (1503), emulado como el ondear majestuoso de los paños que cubren sus genitales. Como escribe Steinberg: "sólo la inherente tendencia metafórica del realismo renacentista pudo ser capaz de exaltar la más humilde de las indumentarias y conferirle tal pomposidad, hasta convertir la *ostentatio genitalium*, ahora adecentada, en un alarde triunfal de dimensiones cósmicas." (Steinberg, 1989: 114)

Pero frente a este despliegue de erotismo estético, también aparece la misma Iglesia como institución del orden y del buen vivir, que castigará sin compasión, fuera de sus muros, a esa sensualidad no sublimada y sin mesura de la bruja en el Sabat. Y por boca de los dominicos Kraemer y Sprenger hará valer su castigo marcando clara, aunque injustificadamente, la diferencia entre un Eros que muestra su desnudez en la misma casa de Dios, y un Eros que se manifiesta y se expresa, en y a través del *tacto*, en las calles y en el campo abierto, donde la bruja, y no el filósofo, el *magus* o el artista, saciará su deseo, no estrictamente estético. Pero, lo sabemos, el deseo no se juega sólo en el tacto sino, y a veces con mayor fuerza, en la mirada. Y por ella pasará, justamente, la debilidad del pensamiento de Ficino (como se verá más adelante). Porque el ojo no es sólo fuente de goce

Figura 10. *Los condenados* (detalle), Luca Signorelli.

Figura 11. *La crucifixión*, Lucas Granach, 1503, tomado de Steinberg, 1989: 101.

contemplativo, sino origen de la enfermedad melancólica y de un furor que se aleja de los caminos trazados por la contemplación divina.

Del Eros visual, contemplativo, al Eros degradado por el tacto, dirá Ficino en su *De Amore*, el Amor se desfigura, se desdobla y degenera. Y quizá sea ésta la dualidad que rija la "política (poética) erótica" del periodo, ya sea en el ámbito de la espiritualidad más refinada, como en el arte y la filosofía, o en el menos sutil y culto de la magia popular, concretamente, de la brujería. Sin embargo, el desdoblamiento de tan complejo y "gran dios" no responde a un gesto de transparencia; es más bien difuso e incierto. ¿En qué momento Eros se desdobla? ¿En qué condiciones precisas se desfigura y se transforma? Su desfiguración, ¿no es acaso condición indispensable de su ser más profundo? ¿Qué Eros no es al mismo tiempo espiritual y carnal, sublime y perverso, divino y demoniaco, si el demonio —el *daemon* platónico— no es más que el legítimo intermediario entre Dios y los hombres?

El *De Amore* de Ficino, ejemplo de filosofía y de magia natural, es un espacio privilegiado de la erótica renacentista, donde un arte específico del periodo encuentra felizmente un foco de inspiración; pero es, a su vez, un lugar que proyecta, si miramos a fondo, una particular censura al erotismo contemplado más allá de la virtud de la mirada. La teoría ficiniana del Amor está marcada por este Eros ambivalente y oscilante que muestra, incluso en el interior de cada una de sus dos caras, un permanente deslizarse hacia su lado opuesto, una simpatía, a fin de cuentas, innegable frente a su adversario que las más de las veces resulta su punto de equilibrio, su complemento.

No es casual, en este sentido, que Ficino, al igual que la filosofía de la época, vuelva los ojos a la mitología para recuperar de boca de Apuleyo el relato de Psique y Cupido, que servirá de trasfondo a su *Comentario* y donde Venus, diosa de la Belleza, engendra un Amor que deja de ser un ideal universal y abstracto para materializarse en la pasión concreta de un individuo frente a otro. Por su parte, la belleza de Psique deja de ser impersonal o "anónimamente voluptuo-

sa" (Ventós, 1980: 83), como la de Venus, para *caer* en la belleza de quien se sabe sujeto de amor, y en el enamoramiento "psíquico" de Cupido. Porque quien descubre la Belleza y el Amor con mayúsculas, no puede evitar el deseo de poseerla y satisfacerse, parece decir Apuleyo. Es por esta razón que Venus se "desdobla" para dar lugar a la realización de su descendencia. Venus seguirá siendo el "instinto impersonal", pero Psique y Cupido habrán dado un paso más hacia la corporización y trascendencia de su amor. Frente a la belleza de Cupido, "Psique [...] se siente desfallecer ante la maravillosa aparición" y "al contemplar una y otra vez la hermosura de aquel divino rostro, vuelve a recobrar los sentidos". (Apuleyo, 1978: 158.) "Psique, sin poder saciar los deseos de su excesiva curiosidad, examina, maneja y admira las armas de su marido: saca una flecha del carcaj [...] al temblarle el pulso y apretar más de la cuenta, se pincha y brotan a flor de piel unas gotitas de sangre sonrosada. Así, sin enterarse y por *propio impulso*, Psique se enamora del Amor. Arde en ella con creciente intensidad *la pasión* por el *dios de las pasiones*, y, dejándose caer sobre él locamente enamorada, lo *cubre en un instante de irresistibles y palpitantes besos* [...] Pero, mientras ella se embriaga de tanta felicidad [...] he aquí que la lámpara [...] —ya sea por perfidia, ya por celos criminales, ya por ganas de *tocar* ella también aquel *hermoso cuerpo* y besarlo a su manera— soltó de su mecha luminosa una gotita de aceite hirviendo sobre el hombro derecho del dios"[4] (Apuleyo, *Ibid.*: 159. Las cursivas son mías).

El dios de las pasiones, en teoría, no debería apasionarse, así como la diosa de la belleza debiera conservarse inmaculada ante la hermosura y el placer terrenal. Pero Psique llega a subvertir el orden: arranca a Cupido *una pasión* que humedece con su boca, la contemplación del divino rostro la empuja a la irresistible necesidad —como la gota de aceite— de *tocar* el hermoso cuerpo. Frente al ojo, el tacto; frente al Amor, la pasión individual. De la misma manera en que la curiosidad de Pandora trae al mundo todos los así llamados males, la curiosidad de Psique inaugura para el hombre, y oponiéndose a Venus, un universo infinito de sensaciones

y pasiones; al romper con el Deseo cósmico (Cf. Ventós, 1980: 85) y convertirlo en voluntad concreta de amar, Psique introduce la necesidad del placer y la realización efectiva de su deseo. Psique, en esta fábula, no recibe un castigo definitivo a su atrevimiento; por el contrario, su acción audaz y transgresora será finalmente retribuida con el generoso don de ser transformada en diosa. Las consecuencias de esta fábula para el Renacimiento serán otras; quien sea capaz de contemplar la virtud de un Eros "a distancia" logrará sobrevivir; quien subvierta el orden y lo viva "en carne propia", será enviado a la hoguera.

De la disyuntiva entre el Amor y el amar, Ficino elabora su filosofía del Eros; su punto de partida: la Belleza, no sólo aquella que proviene de la esfera de lo divino, de lo incorpóreo y espiritual sino, de manera específica, de aquella cuyo origen es el cuerpo mismo. La teología cristiana y el platonismo serán las dos fuentes que Ficino tratará de fundir o al menos conciliar para afrontar el enigmático desdoblamiento de la diosa, en la que Venus, la inmaculada porque no nacida de madre, surgirá airosa de las profundidades del mar.

Ciertamente, Ficino no habla de un real y efectivo desdoblamiento de la diosa, ni siquiera de la relación entre Venus y Psique, pero recoge de la mitología la figura de una doble Venus, nacida en circunstancias diversas, a través de las cuales tratará de reconocer y celebrar a la de los instintos sublimes y espirituales. Desde el primer discurso de su *Comentario al Banquete* de Platón, Ficino ubica al Amor, "gran dios", en su relación con el Orden y la Belleza, pero, sobre todo, nos introduce de lleno en su muy particular axiología de los sentidos, punto central de una estética y de una erótica que regirá no sólo en el arte y la filosofía sino en el comportamiento de todo un sector de la sociedad.[5] El Amor "precede al mundo, despierta a quien duerme, ilumina lo que es oscuro, resucita lo que está muerto, da forma a aquello que es informe y perfecciona lo que es imperfecto" (Ficino, 1956: 141). De ahí su grandeza. Pero el Amor no es sólo ordenamiento sino Belleza, "belleza de las almas, de los cuerpos y de las voces. La de las almas se conoce por la inteligen-

cia, la de los cuerpos se percibe únicamente por los ojos y la de las voces sólo por los oídos" (*Ibid.*: 142). "En cuanto al deseo que nace de los otros sentidos —continúa Ficino— el nombre que le conviene no es el de amor sino el de "libido" y de furia" (*Idem.*). Desde estas primeras páginas, Ficino define el sentido profundo del Eros y su vínculo con el ojo y el oído, dejando para el vulgo, origen y depósito del mal, los placeres del gusto y del tacto que, en su violencia, perturban la inteligencia del hombre.

En esta premisa radical que descalifica el tacto frente a la vista está contenida toda una poética del imaginario renacentista en donde el arte, concretamente la pintura y la música, serían la expresión más sublime y acabada de la jerarquía de los sentidos. Es justamente aquí, en la valoración desmedida del ojo, donde radica el punto más sugerente de la estética ficiniana, aunque, paradójicamente, también el punto más turbio y equívoco. De la exaltación del alma al desprecio del cuerpo, la teología cristiana y el platonismo habían encontrado un abismo seguro: "Os exhorto, pues, hermanos, por la misericordia de Dios, a que ofrezcáis vuestros cuerpos como una víctima viva, santa, agradable a Dios: tal será vuestro culto espiritual" (Romanos 12: 1); de la glorificación del alma a la exaltación de la belleza corporal, aunque sólo como ventana al universo de Dios, Ficino se coloca en una posición de peligro: "Uno y otro amor buscan las cosas bellas. Ciertamente, aquél que rige y gobierna el cuerpo desea nutrir su propio cuerpo con los manjares más delicados, agradables y bellos, y engendrar hijos bellos con una mujer bella." (Ficino, 1984: 161) Ya no se trata de la certeza de una oposición, a pesar de que el *Comentario* así lo quiera, " el cuerpo como sombra e imagen del espíritu" (*Ibid.*: 162), sino de la ambigüedad de un desdoblamiento que, a fin de cuentas, se propone como unidad, creo yo, y no más como fractura. Como genuino representante de la sensualidad fantástica del Renacimiento, Ficino no podrá deshacerse del cuerpo, "dios" de la cosmovisión renacentista, para encontrar un refugio seguro en el alma pura; debe justificar su presencia y su "culto", encontrando en la belleza corpo-

ral el preciso lugar de equilibrio donde se unen la Bondad y la Belleza divinas. Más aún, Ficino propondrá, tomando distancia en este aspecto de sus antepasados medievales, una ética subordinada al cuerpo o, más bien, puesta a prueba en el cuerpo (aunque sólo sea a su belleza "visual"), una moral apoyada en las formas voluptuosas, una estética que en su búsqueda de la belleza es, ante todo, una ética y una búsqueda de Dios.

Pero quizás habría que ser más precisos e invertir los términos; Ficino no parte de una estética: la deduce de una moral que si bien es punto de partida y de llegada al universo de lo divino, es ante todo una moral que encuentra su verdadero sostén, su lugar de equilibrio en la incorporación de la "materia" necesariamente bella al mundo del espíritu, materia que en este sentido se aleja de su fuente platónica para devenir, no ciertamente carnalidad, aunque sí espejo de la belleza de Dios. La presencia del cuerpo en el discurso de Ficino obedece a un principio básico del humanismo renacentista que en su búsqueda por hacer partícipe al hombre de la luz divina, pone en sus manos su destino y sus obras; sólo a través del libre albedrío el hombre se convierte en hombre y sólo así se asemeja a Dios; sólo en su capacidad de discernir lo sublime divino, incluso a través de la "ventana del cuerpo", el hombre puede aspirar a la armonía del mundo celeste. En palabras de Pico della Mirandola, la dignidad del hombre radica no en su perfección originaria, sino justamente en sus contornos informes, en su "caos" inicial que será ordenado *libremente* por el hombre a través del Amor.

> Te coloqué en el centro del mundo, para que volvieras más cómodamente la vista a tu alrededor y miraras todo lo que hay en ese mundo. Ni celeste, ni terrestre te hicimos, ni mortal, ni inmortal, para que tú mismo, como modelador y escultor de ti mismo, más a tu gusto y honra, te forjes la forma que prefieras para ti. Podrás degenerar a lo inferior, con los brutos; podrás realzarte a la par de las cosas divinas, por tu misma decisión. (Pico, 1986: 105)

Entre la elevación de las cosas divinas y la degeneración bestial está el hombre libre, lúcido y consciente, un hombre de carne y hueso susceptible al Amor, a la contemplación de la virtud, aunque también un cuerpo vivo, sometido a la pasión y a la lujuria. De ahí que el desdoblamiento de la hermosa diosa del Amor no sea en Ficino sino la representación de este terreno movedizo que pisa el hombre de su tiempo para ejercer, con plena conciencia de lo que esto significa, su libertad.

Pero la opción, como la dibuja Pico y como la quisiera Ficino, no es tan clara. El cuerpo y su belleza se hacen acompañar no sólo del ojo y del oído sino de otros tres sentidos que poco saben de jerarquías y de valores. El tacto, ese sentido que tiene que ver más con la "perturbación propia de un esclavo" (Ficino, 1984: 47), no logra pasivamente someterse al ojo; exige, con la fuerza, participar a su vez de la belleza. De ahí entonces que Ficino diseñe de nuevo por boca de Diótima el mapa del deseo y su recorrido para alcanzar lo bello. La Venus celeste y la Venus vulgar no se oponen: diosa y demonio, se configuran ambas como amantes del Amor y la Belleza, una dirigida estrictamente hacia la esfera de la luminosidad divina, la otra, no menos virtuosa por ser intermediaria entre Dios y los hombres, por eso demonio, a engendrar en el mundo terreno, en el de los cuerpos, la belleza que no es sino belleza de Dios.

> Hay, entonces, dos Venus en el alma: la primera, celeste, la segunda vulgar. Ambas tienen un amor. La celeste para conocer la belleza divina, la vulgar para generarla en la materia del mundo [...] La celeste se esfuerza en pintar en sí con su inteligencia de manera muy exacta la belleza de las cosas superiores. La vulgar, gracias a la fecundidad de las semillas divinas, se esfuerza en que se manifieste en la materia mundana la belleza divina, concebida en sí por voluntad divina. Al primer amor le llamamos algunas veces Dios, porque se dirige a lo divino, pero la mayoría de las veces lo llamamos demonio, porque está en medio de la pobreza y la abundancia. Al segundo amor lo llamamos siempre demonio, porque parece tener una cierta atrac-

> ción hacia el cuerpo, y está más inclinado a la región inferior del mundo. Lo cual, ciertamente, es ajeno a Dios, y apropiado a la naturaleza de los demonios. (*Ibid.*: 138-139)

El Eros como voluntad creadora viene aquí redibujado. Era preciso recomponer ese mapa del deseo abriendo un espacio al tacto, al sentido que junto con el ojo y la inteligencia participaba de manera activa en la *renovatio* artística del Renacimiento. ¿Cómo podría Ficino, inspiración de tantos creadores, delatar a esa mano que moldeaba, que daba cuerpo a la materia, que le daba aquellas formas voluptuosas y sensuales y que, al apuntar a la belleza divina también y ante todo, afirmaba la fuerza de un cuerpo vital y mundano, con frecuencia más terrenal que místico, más carne que espíritu? ¿Cómo pasar sobre Miguel Ángel y sus cuerpos que, aunque idealizaciones monumentales de su belleza y su fuerza, parecían competir con Dios y su creación? Ciertamente, Ficino, como teólogo y pensador religioso, no podía de manera abierta hacerse cargo de ese sentido tan poco espiritual, tan poco confiable. Pero como filósofo de su tiempo, tampoco podía mantenerse al margen de esa explosión de los sentidos que permeaba su ambiente cultural, esa Florencia que como escribe Garin, era una "ciudad contradictoria y fascinante, pecaminosa y abierta al misticismo, cruel y generosísima". Quizá sin proponérselo, el pensamiento de Ficino muestra este ambivalente y contradictorio rostro, no de una ciudad sino de una época; la ambigua perspectiva desde donde las dos últimas décadas del *Quattrocento* italiano miran el resurgimiento de los cuerpos, esos cuerpos inquietos, con sus delicias místicas y con sus pasiones más atormentadas.

Del Eros desdoblado de Ficino (en el discurso de Diótima), en donde el tacto y los cuerpos se reivindican sólo en virtud de su sometimiento a la aspiración a la belleza divina, al Eros degradado por la "concupiscencia del abrazo" (*Ibid.*: 146), sólo hay un paso, un desliz de la inteligencia que se ve arrastrada por el imán del tacto. De ahí que se produzca un nuevo desdoblamiento de la Venus vulgar que, al contacto

con la belleza corporal y terrena, no siempre logra mantenerse en la esfera de la Belleza divina. Si el erotismo se convierte en un centro fundamental de la reflexión filosófica y teológica del periodo (no olvidemos la inmensa cantidad de tratados sobre el amor que siguieron el ejemplo de Ficino, entre ellos el de León Hebreo), es evidente que un teólogo como Ficino tendrá que dejar claras las fronteras que dividen la tierra fértil del cuerpo, del barro infecundo de la carne. Y es justamente en este punto donde el discurso de Ficino se vuelve cada vez más pantanoso, pero a su vez más sugerente. Es difícil pensar en la reflexión del *De Amore* sin perder de vista el momento de su publicación y la relación misma de Ficino con la Iglesia,[6] por un lado y con los Medici, por otro. Pero por sobre todo, es difícil no pensar en el ambiente de relajamiento erótico en la Florencia de su tiempo.

Piero Camporesi, estudioso dedicado a rescatar parte de la dimensión imaginaria del Renacimiento, se interna en *Los Bálsamos de Venus* en ese territorio poco ordenado de la sexualidad sin fronteras, que sin ser la del furor diabólico de la bruja del *Malleus Maleficarum*, es, sin embargo, una sexualidad que poco aspira a la virtud contemplativa. Camporesi comenta los *Experimentos* de la Madonna Caterina Sforza, señora de Forlí para el bien gozar del sexo, así como las *Vies des dames galantes* de Brantome:

> Caterina de Forlí era muy sensible y atenta a todo lo que se refería ya fuera a la "naturaleza" ya sea al singular y admirable instrumento modelado para arar los campos. Y en particular a las secretas astucias dedicadas "*ad magnificandum virgam*" *id est* a perfeccionar el artificio de dilatar de manera no natural las dimensiones: *modus procedenti ut addatur in longitudine et grossitudine virge ultra misuram naturalem.* (Camporesi, 1989: 41)
> [...]
> se contemplan a la clara luz del sol y, al verse tan bellas, blancas, mantecosas, ataviadas y maduras, entran súbitamente en calor y tentación; y, llegadas a este punto, es necesario que se precipiten al instante sobre algún hombre, con el riesgo, de no hacerlo, de arder vivas (*Ibid.*: 58).

En este ambiente, en donde existe, como explica el mismo Camporesi, un "intenso reclamo femenino de placer y donde el papel dominante en estos asuntos de cama era de competencia más de la mujer que del hombre" (*Ibid.*: 42), la reflexión de Ficino adquiere una resonancia particular.

1484, año de la primera publicación del *De Amore,* es al mismo tiempo un año de condena al cuerpo y a sus pasiones desbordadas. Kraemer y Sprenger, inquisidores dominicos, por facultad que les otorga el papa Inocencio VIII, empiezan a escribir el *Malleus Maleficarum* o el *Martillo para las brujas* (que se publicará en 1486), para acabar así con la epidemia de un Eros enloquecido por el placer de la carne, un Eros que ha perdido de manera absoluta la perspectiva de la belleza y que se ha dejado seducir peligrosamente, para decirlo en términos de Ficino, por la inmediatez del tacto. Esta coincidencia de fecha es más que un dato casual. Ficino exalta el Amor contemplativo, el Eros virtuoso que si bien se pone a prueba en la belleza del cuerpo, finalmente es capaz de trascenderlo mediante la inteligencia y la virtud. Pero el filósofo, como el artista, percibe mejor que nadie ese imaginario que moldea el espíritu de su tiempo y de sus hombres; sabe, por lo tanto, que no es tarea fácil salir airoso, como su Venus celeste, de las tentaciones del tacto y de sus pasiones, cuando inclusive el Amor, ya lo había dicho Platón en su *Fedro,* era una especie de enfermedad ocular. Entre el mirar y el tocar se encuentra el hombre virtuoso; entre el tacto que engendra belleza y el tacto que lleva a la lujuria está la enfermedad del ojo que no distingue entre el amor y la pasión: "Pues soportamos más fácilmente el deseo de ver que la pasión del ver y el tocar." (Ficino, 1984: 146) Pero entre el ojo y el tacto también está la enfermedad de la sangre, y aquí es donde el Ficino médico introduce el elemento fisiológico que terminará por transformar, desde la medicina, la astrología y la magia la figura de una melancolía negra, seca y pálida en el rostro del genial artista, del filósofo y del místico iluminado.[7] Ahí donde Ficino sólo delinea de manera general las fronteras entre el deseo y el abuso del deseo, la desviación que separa el desear del apasionar-

se, he aquí que Saturno, dios de los contrarios, viene a "salvarlo" de las turbulentas aguas de ese Amor melancólico que no es sólo perturbación de la sangre, peste, como lo había sido hasta la Edad Media, sino éxtasis y contemplación del divino rostro. Saturno se convierte, y ésta será una de las aportaciones más sensibles al pensamiento moderno, en el dios del desdoblamiento más radical: de la bilis negra y su influencia maligna en el Medioevo, se pasa a la bilis negra como dignificación del trabajo intelectual y artístico. La melancolía se convierte en Ficino en enfermedad del cuerpo y concretamente de la sangre, pero al mismo tiempo en alienación del alma que busca desesperada la comunión con Dios. "Ficino fue el primer autor que identificó lo que Aristóteles había llamado la melancolía de los hombres intelectualmente sobresalientes con el 'furor divino' de Platón" (Klibansky, 1991: 254). "Es la bilis negra lo que obliga al pensamiento a penetrar y explorar el centro de sus objetos, porque la propia bilis negra tiene afinidad con el centro de la tierra. De la misma manera lleva el pensamiento a la comprensión de lo más alto, porque corresponde al más alto de los planetas" (Ficino, cit. en Klibansky, 1991: 254).

Hacia el final del *De Amore*, Ficino aborda la compleja y ambivalente personalidad del melancólico saturnino, pero es en su *De triplici vita* donde describe con mayor detenimiento la influencia de tan grandísimo dios, capaz de conducir a lo más sublime, pero también capaz de arrastrar, por la fuerza de su magnetismo negativo, a la destrucción. El melancólico es sublime, genio, artista, pero de igual manera, su influencia astrológica puede conducirlo a lo perverso, a la locura y a la bestialidad. Y es a esta inclinación a la locura, que no al furor, a la que el estudioso, el teólogo, el filósofo, hijos predilectos de Saturno, deben estar atentos; sometido a las tortuosidades e inquietudes de la creatividad saturnina, el melancólico debe tomar conciencia de los peligros de su condición para lograr, con inteligencia y un buen tratamiento curativo, atravesar, como Ulises sordo al canto de las sirenas, el tormentoso mar de la actividad intelectual, sin caer en los pantanos de la enfermedad y la insania. El

sistema de Ficino, como lo expresa Klibansky, "conseguía dar a la 'contradicción inmanente' de Saturno un poder redentor: el melancólico altamente dotado —que sufría bajo Saturno, en la medida en que éste atormentaba el cuerpo y las facultades inferiores con dolor, temor y depresión— podía salvarse precisamente con una orientación voluntaria hacia el mismo Saturno" (Klibansky, 1991: 264).

Los dos últimos discursos de su *Comentario* adquieren una importancia singular frente a los primeros ya que en ellos el Amor da un vuelco acompañado de su sentido privilegiado: el ojo. Si antes el ojo era el único capaz de conocer y de gozar de la belleza divina en su absoluta virtud, ahora ese mismo ojo puede convertirse en la fuente primaria de la enfermedad amorosa, en el vehículo del contagio: "El contagio del amor se produce fácilmente y llega a ser la peste más grave de todas." (Ficino, 1984: 205) Para curarse de él, Ficino propone "sobre todo tener cuidado de que nuestros ojos no se encuentren con los ojos del amado." ¿No era acaso el ojo el vehículo privilegiado para alcanzar la belleza divina? ¿No era la contemplación el antídoto del tacto corrupto y devastador? La peste y la enfermedad del ojo descritas por Ficino sugieren, toda proporción guardada, las palabras con las que, en el contexto opuesto de la magia ceremonial o diabólica, el *Malleus* califica la acción de las brujas: "Su mirada se hace venenosa, sobre todo para los niños que tienen el cuerpecillo tierno y fácilmente receptivo a cualquier impresión." (Kraemer, 1976: 56) Y es justamente en el ojo "enamorado" donde radica la gran ambivalencia y peligrosidad de esta magia natural y del Eros ficiniano. Porque ¿dónde se levanta la barrera entre el ojo que ilumina y el ojo que pervierte?

Es precisamente en el discurso de Diótima donde Ficino muestra un profundo conocimiento no sólo del Amor sublime descrito en la primera parte, sino de la pasión "enferma",[8] melancólica en sus dos nuevas acepciones. El melancólico es aquel que mantiene un ambiguo lazo con la fantasía y la imaginación.[9] La melancolía ficiniana, identificada con la contemplación amorosa, como escribe Agamben,

> aparece esencialmente como un proceso erótico empeñado en un ambiguo comercio con los fantasmas; y esta doble polaridad demónico-mágica y angélico-contemplativa de la naturaleza del fantasma se debe tanto a la funesta inclinación de los melancólicos por la fascinación negromántica así como a su disposición a la iluminación extática. (Agamben, 1995: 31)

Esta ambigua naturaleza del Amor, vía la melancolía, delicia y enfermedad, restituye a Eros su calidad de divinidad compleja, turbia y atormentada. Ahora ya no se trata sólo de una dualidad, diosa-demonio venusino (la Venus vulgar), o entre el *daemon* generoso y el de los bajos instintos, sino de una Venus única que a través de su rasgo melancólico comprime en su interior a la santa y a la bruja,[10] a la mística y a la pervertida, a la contemplación virtuosa del fantasma divino y a la orgía diabólica. Porque si la deidad inmaculada, el intelectual y el filósofo son susceptibles del furor melancólico ("disposición fantasmática", la llama Agamben), la misma Venus, en un abrir y cerrar de ojos puede "elevarse" a través de la bilis negra hacia la esfera celeste o angélica o puede, a partir de una atrofia de la imaginación, descender al mundo de los instintos y de las bestias. Si "Sócrates, a quien Aristóteles juzgó de temperamento melancólico, era, según él mismo confesaba, el más propenso de todos al arte de amar" (Ficino, 1984: 147), la melancolía, por encima o justamente por su desarreglo humoral, se eleva a la categoría del genio, del filósofo por excelencia y del iluminado.

Esta melancolía como enfermedad erótica conduce finalmente a Ficino al "furor" platónico, que en el *Fedro* se definió "como una alienación de la mente. E indica dos géneros de alienaciones. Estima que una proviene de enfermedades humanas, la otra de Dios. A la primera la llama locura, a la segunda furor divino." (*Ibid.*: 198) A partir de Platón y, de nueva cuenta, Ficino no se escapa de su lógica del desdoblamiento y de su necesidad de construir, por contrarios, su ética y poética del Eros. Una vez más, el ojo "situado en la parte superior del mundo y que percibe por su

naturaleza la luz" (*Ibid.*: 88), puede verse arrojado a la ceguera de la pasión, o al exceso de la luminosidad que conduce al embrujamiento o al "mal de ojo", causados por el envenenamiento de la sangre. "Aristóteles escribe que las mujeres, durante la menstruación, a menudo con su mirada manchan un espejo con gotas de sangre." (*Ibid.*: 202) La fiebre de amor, la enfermedad melancólica que conduce al extravío tiene, paradójicamente, su origen en la vista, en el desmesurado empleo de la mirada, de ese ojo que Ficino tanto privilegia. "Ciertamente, como dice Museo, es toda la causa y el origen de esta enfermedad. De modo que si alguno tiene los ojos brillantes, aunque en los otros miembros no esté bien formado, obliga a los que le miran a perder la cabeza..." El ojo pierde su inocencia hacia el final del *De Amore*, el filósofo se ve obligado a redimensionar su función de intermediario para encontrar en el concepto de armonía de los sentidos la sólida estructura de lo que llama el "amor moderado". "En cuanto al amor moderado, que es partícipe de la divinidad, y del que se trata sobre todo en este banquete, no sólo el ojo es la causa, sino que también concurren la armonía y el encuentro de todas las partes" (*Ibid.*: 215).

De este descentramiento de la mirada como exceso surgen los cuatro furores divinos en oposición a la locura bestial: el furor poético, el místico, el profético y el amoroso. Pero aun aquí, el carácter oscuro y ambivalente de la furia melancólica se hace presente, ya que a cada exaltación del espíritu corresponde una degradación de los sentidos. ¿En qué momento, sin embargo, podríamos preguntarnos, la música y la poesía se transforman en ruido para los oídos, el misticismo en una superstición, la mística en una bruja perversa, la profecía en un arte simplemente humano y el amor en "goce libidinoso"? (*Ibid.*: 225) ¿De qué modo es posible escapar del ojo a través de la mirada, de la materia bella a través de su belleza, de la iluminación mística a través de la sangre corrompida y del amor a través de la imaginación y la fantasía?, ¿dónde se encuentran el hombre y la mujer del Renacimiento en esta encrucijada del deseo? ¿Dónde se

encuentra la línea que separa la locura de la furia, si ambas, en el fondo, no son sino una misma vistas desde el otro lado del espejo?

En una carta de Leonardo Bruni donde saluda a Marasio Sículo y donde expresa qué clase de furor debe estar presente en los poetas, el furor divino y la locura bestial difícilmente podrían separarse. Si el "furor" como lo define Ficino se entiende como consecuencia y prueba de la posesión del alma, ya sea por un dios, una musa o un *daemon*, también la locura se comprende en estos términos. ¿O no es acaso, en el mismo periodo en que Ficino exalta los cuatro furores, el momento en que la furia de la bruja en el Sabat se convierte a su vez en la prueba más "palpable" de una posesión, esta vez diabólica? ¿No se trata, en el fondo, de un mismo fenómeno: el de los poseídos y poseídas que hablan por boca de Saturno, un dios ciertamente sublime, aunque dividido entre "las esferas más altas del cielo y las profundidades más interiores de la Tierra"? (Klibansky, 1991: 266) Es por esta razón, entonces, que como bien escribe Leonardo Bruni:

> el furor de los poetas procede de las Musas, y el de los amantes, de Venus. Nace éste de la contemplación de la verdadera belleza: al percibir su imagen por la vista, el más *sutil y violento* de nuestros sentidos, y quedar atónitos y como *fuera de nosotros, somos arrastrados* hacia la vista por todos los sentimientos [...] Es una cierta enajenación divina, como un olvido de sí mismo, y un flujo unitivo con aquello cuya belleza admiramos.
>
> Si llamas a este *furor* también *locura*, lo aceptaré ciertamente y lo reconoceré, con tal que entiendas que no puede haber poeta bueno alguno, si no es arrebatado por un furor de esta clase, ni los profetas pueden prever el futuro, si no es mediante un furor de esta clase, ni puede honrarse a Dios de modo perfecto y eximio, si no es por una *enajenación de la mente* de esta clase. (Ficino, 1984: 87. Las cursivas son mías.)

PICO DELLA MIRANDOLA Y LA LETRA MÁGICA DE LA CÁBALA JUDÍA (1463-1494)

1486: *Tesis mágico-cabalísticas*
Toda la magia que se usa entre los modernos y que *con razón extermina la Iglesia,* no tiene ninguna firmeza, ningún fundamento, ninguna verdad, porque depende de la manos de los enemigos de la primera verdad, de las potestades de estas tinieblas, que infunden las tinieblas de la falsedad a los intelectos mal dispuestos.

GIOVANNI PICO DELLA MIRANDOLA, *Conclusiones mágicas según propia opinión*[1]

Así comienza Pico della Mirandola, filósofo y humanista sus *Tesis mágicas según propia opinión,* así pretende escapar de la censura eclesiástica a la que se encontraba sometida toda magia. Al deslindarse desde el inicio de su propuesta filosófica de la magia popular, concretamente de la brujería, perseguida por la Iglesia a causa de su supuesto pacto con el diablo, Pico se ve obligado a deslegitimar una práctica tan legítima como la suya, aunque sin duda no ilustrada ni capaz de construirse un discurso autolegitimador como lo harán Pico y la gran mayoría de los filósofos magos del Renacimiento.

Ciertamente, detrás de la autodefensa está el temor de la hoguera, pero el miedo de Pico, no obstante su nobleza, su inagotable interés por las religiones *otras,* así como el papel que desempeñó en la conformación del hombre moderno, no lo exenta de su deuda para con las brujas, *exterminadas con razón,* como él mismo lo expone en su *Tesis.* Pico, al igual que su colega Ficino, intentará por los medios a su alcance levantar muros en donde no habría sino continuidades, distinguiendo a toda costa una teoría y una práctica mágica natural, cabalística, espiritual, de otra abiertamente negra y demoniaca. Para Pico, la cábala[2] pertenece a la primera forma sublime de hacer filosofía y, de manera aún más arries-

gada, se propondrá como sustento de una nueva manera de entender la teología cristiana. Paradojas de la historia y de la historia del pensamiento: tratar de explicar a través del lenguaje más íntimo de lo judío —su mística—, la verdadera esencia del cristianismo. Y al hablar de paradoja estoy consciente de que bien podría hablarse justamente de lo contrario, es decir, de una estricta lógica, en la medida en que se trata de *confirmar* la verdad misma del cristianismo en su relación originaria con el Antiguo Testamento. Sin embargo, lo que resulta paradójico, o al menos extrañamente sugerente, es el hecho de que Pico no trata de encontrar la verdad de la religión de Cristo en el Texto Antiguo que anuncia su llegada, sino en un corpus exegético judío, escrito un siglo antes de sus *Tesis*. He ahí el sentido de la paradoja a la que me refiero. Así es como Pico se enfrentará al mayor reto que le impondrá la magia de la letra y de los números cabalísticos. Sólo que para lograrlo, antes deberá hacer pasar su lenguaje por un procedimiento alquímico, transformarlo en algo que diga "la magia" sin alterar el orden de la fe cristiana, un lenguaje capaz de filtrarse en el corazón de la teología sin ser acusado de intenciones innobles, que pudieran conducirlo a la hoguera, como a la bruja, su compatriota silenciada.

A los 23 años Pico descubre los libros de la Cábala y vislumbra en ellos la posibilidad de encontrar la auténtica *verdad* oculta del cristianismo detrás de las cifras y de los lenguajes enigmáticos. Su biblioteca, una de las mayores del siglo, se verá enriquecida por la labor de traductores a su servicio que abrirán para él las puertas del conocimiento mágico en general pero, particularmente, de la mística judía, a partir de la cual construirá su sistema filosófico. Para el conde della Mirandola, sólo la magia cabalística vendrá a completar y a perfeccionar la filosofía natural propuesta por Ficino; sólo en ella la magia, entendida como *copula mundi*, adquirirá su dimensión más profunda. La labor de Pico estará centrada en la tarea de *traducir* los principios de la cábala, con toda la dificultad que implica la aceptación de un lenguaje *otro* y una concepción judía del mundo, aunque

esta última tenga sin duda que ver con su propio pasado. Pico tratará de no traicionar en el fondo ni a la fe cristiana ni al origen judío, haciendo coincidir en el plano de la combinatoria lingüística la fe y la verdad cristianas, y manteniéndose al margen de aquella otra magia, "enemiga de la verdad y amante de las tinieblas", es decir, de la magia practicada fuera del ámbito de la Academia Florentina o de la corte de los Medici. Sin duda alguna, Pico fue un gran humanista que mostró hasta los últimos días de su vida —y sus últimas cartas lo corroboran— un interés por el *otro* en todas sus manifestaciones. De ahí, quizá, su interés por llegar a una religión sincrética en la que tanto las religiones paganas como el cristianismo confluyeran en un mismo cauce. Pero el temor y el peligroso estatuto de la magia durante el periodo lo llevaron de manera radicalmente irresponsable a negar esa otredad que fue a apagar con el fuego las cuentas que la Iglesia cobró a la magia en su totalidad.

En su trabajo como traductor e intérprete de la letra mágica del cabalismo judío, Pico sabrá hacerle frente y reencontrarse, con la dignidad del filósofo y del teólogo, con la lengua hebrea que lo conducirá por caminos inexplorados; pero, al mismo tiempo, se desmarcará de toda práctica mágica que no se someta al arbitrio de la ideología eclesiástica, a su forma particular de entender la magia de un lenguaje que es todo menos transparencia. Porque si hay algo de lo que Pico está seguro, y sobre lo que apuesta toda su obra, es que esa *verdad* que se manifiesta a través de la magia, se muestra siempre en un lenguaje cifrado y enigmático; es el secreto como el sello de toda verdad lo que Pico hereda de la cultura hermética del siglo II,[3] el que junto con la conciencia de la creación como un acto lingüístico *inacabado*, como propuesta original del cabalismo medieval, lo hacen aproximarse a la magia como posibilidad auténtica de descifrar ese lenguaje oscuro que hablan las cosas, las estrellas y la naturaleza. La no transparencia del lenguaje como fundamento de su propia doctrina nada tendrá que ver, sin embargo, con la aceptación por parte de Pico de la justa naturaleza ambigua de la palabra mágica cuando ésta viene pronunciada por la bruja

y no por el filósofo, por la representante de las tinieblas y no por el teólogo.

El traductor y sus traductores

El traidor es desleal, indigno y cobarde porque no arriesga nada, no se expone ni se aventura, simplemente da la espalda y niega, huye: el traidor es un ser menor y despreciable. El traidor no conoce la generosidad del amor; en su inseguridad, sólo reconoce su apetito y su necesidad de devorarlo todo. El traidor teme ver su mundo resquebrajarse ante la mirada del otro, de aquel que cuestiona su existencia; por eso hace *tabula rasa* y desaparece.

El traductor, en estos términos, no es en medida alguna un traidor como lo quiere la fórmula *traduttore/traditore*. Quien traduce se pone en juego, no deserta ni da la espalda al texto para traicionarlo a mansalva sino que, por el contrario, se enfrenta a él mirándolo cara a cara, sabiendo en el fondo que la traducción es la imposibilidad misma de la traducción, pero al mismo tiempo, comprometiéndose conscientemente en esta imposibilidad. El traductor es aquel que, a diferencia del traidor, no se oculta como parásito en el texto para abandonarlo cobardemente, sino que, en la medida en que éste representa su absolutamente otro, se nutre de él para levantarse como posibilidad prístina, acompañando con su lengua, de la manera más íntima, a aquella otra que se le ofrece como desafío. La traducción es un esfuerzo leal por acercar dos lenguas igualmente vivas y vitales, no el enfrentamiento de un lenguaje traidor con su víctima. La traducción, como escribe Walter Benjamin, "está tan lejos de ser la ecuación inflexible de dos idiomas muertos que, cualquiera que sea la forma adoptada, ha de experimentar de manera especial la maduración de la palabra extranjera, siguiendo los dolores del alumbramiento en la propia lengua" (Benjamin, 1971: 132-133). La traducción es la más noble de las actitudes frente al lenguaje y, por qué no, frente a la cultura.[4]

La filosofía del *Quattrocento* italiano es una filosofía de traductores, no de traidores. De hecho, se podría decir que

la cultura renacentista, en términos generales, no es sino el abrumador producto de una profunda y apasionada *traducción* del mundo clásico, un nutrirse de sus formas y sus principios, una lectura renovada de su mitología de la que, curiosamente, surge la figura del mundo nuevo y la del hombre moderno. De la misma manera podría hablarse de la filosofía del humanismo italiano. Ficino, al traducir a Platón y una buena parte de los textos herméticos, inaugura a través de este noble gesto toda una forma de mirar y formular el mundo, un nuevo modo de acercarse y comprender la naturaleza. Pico della Mirandola, sin ser el traductor "directo" de la cábala judía, la traduce en sus términos a partir de las traducciones latinas y despliega de manera ferviente un universo simbólico, cuyo centro estará proyectado hacia la convergencia de las religiones. Al interpretar, *retraduciendo*, la cábala judía, Pico se coloca audazmente frente a la lengua de su antepasado: el *otro*, el hebreo. Pero su contacto con ella no es el del traidor, del que se repliega, sino el del traductor; es decir, Pico no abandona el texto, Pico se sumerge en él para encontrar en la íntima relación con la otra lengua, su más profunda verdad. Pico se desdibuja y se redibuja en la lengua del otro; explora la cábala judía para hacer de ella eso y otra cosa, para hacer surgir de sus complejas combinaciones y permutaciones un espacio discursivo donde finalmente judaísmo y cristianismo no serán sino uno. Para Pico, la traducción de la cábala será el más sublime gesto de amor a la filosofía y a la teología, a la cultura y a la religión, ya que sólo a través del pensamiento místico se podrá llegar a comprender en toda su magnitud la verdad de Cristo: En su *Tesis mágica 9 según propia opinión*, Pico escribe: "No hay ninguna ciencia que nos haga más seguros de la divinidad de Cristo que la magia y la Cábala"[5] (1982, 9: 72).

Ahora bien, detrás de la particular *traducción* de Pico no están sólo los textos originales de la cábala judía, sino Flavius Mithridates, su traductor al latín. Judío converso, profundo conocedor del cabalismo, y una de las mentalidades más doctas de la cultura hebrea, Mithridates debiera ocupar un lugar sobresaliente en la cultura filosófica del

Renacimiento, no sólo como simple mediador entre dos len guas, sino como un verdadero representante del humanis mo renacentista cuya actividad determinó en buena medid el trabajo mismo de Pico.[6] Es él quien da a conocer una bue na parte del material con el que Pico construirá lo que s conoce como la cábala cristiana.[7] En un siglo de grande traductores, Mithridates fue un excelente traductor; ademá del dominio de ambas lenguas —latín y hebreo—, Mithrida tes es un receloso explorador, que ve en el texto un desiert donde trazar las líneas de esa tradición de donde procede pero donde también vislumbra el trazo de nuevas rutas, par dibujar, a partir de recorridos inéditos, el rostro de su pro pia tradición enriquecida. En otras palabras, está conscien te de las enormes posibilidades que implica expandir, vía l traducción, la concepción cabalista de la escritura y de mundo. Ya que, ¿no es acaso la propia cábala la que sostien que toda interpretación crea firmamentos, construye vida pone en movimiento el continuo devenir del hombre y s historia? ¿Y no es acaso la traducción esa escritura que n deja jamás de escribirse? Nuestra percepción del mundo est atravesada, diría la mística judía, por una permanente e in agotable experiencia de la reescritura, y ésta, en el fondo no es sino la traducción, fragmento a fragmento, de la for ma particular que tiene el hombre de percibir y de cons truir el mundo.

Sabemos que Pico della Mirandola llega a la cábala an tes de conocer suficientemente el hebreo; de hecho, Pic sólo comienza sus estudios de la lengua sagrada en el vera no de 1486. Para noviembre de ese mismo año, presenta su *900 Tesis mágicas y cabalísticas*, lo que hace pensar que d ninguna manera pudieron haber sido fruto de la lectur directa de los textos místicos. Su acertado conocimiento d la cábala judía se verá, sí, complementado por el conoci miento de la lengua, pero su más profunda percepción de fenómeno místico y su ubicación histórica las recibirá de judío Mithridates.

Mithridates es un apasionado estudioso de la cábala amantísimo lector de la lengua de sus antepasados, per

también un ambicioso traductor de una inmensa cantidad de textos cabalísticos que abrirán, desde su propia escritura, un universo sustancioso para la *lectura* particular del joven Pico. Al traducir fragmentos de la biblioteca cabalística desde su lugar de converso, Mithridates no desconoce a sus ancestros ni teme ser devorado por sus juegos de lenguaje, temor justificado en la literatura mística, sino que se entrega íntimamente a la lengua y a sus ingeniosas combinaciones para descubrirse en ella y develar al mundo nuevas y sugerentes formas de acercarse a las Sagradas Escrituras. Como profundo conocedor de la permutación y combinación de las letras como eje de todo interpretar cabalista, Mithridates toma el hilo de una madeja que se desenvolverá, desde la perspectiva judía, de una manera sorpresiva. Lo que para la tradición hebrea significaba el acercamiento más espiritual e íntimo a la sabiduría del dios Yahveh se convierte ahora en traducción de Mithridates y en una traducción-interpretación de Pico, en la verdad más grande del cristianismo. La cábala, entendida y comprendida en aquella época como la mística sagrada desde tiempos de Moisés, sirve a Pico para corroborar, *vía la traducción*, que la permutación y combinación cabalistas conducen a las fuentes de la sabiduría cristiana. Y así, haciéndose eco de estos principios fundamentales del cabalismo, Pico reconoce que: "Por la letra *Shin*, que está en medio del nombre de Jesús, se nos significa cabalísticamente que el mundo reposó perfectamente como si estuviera en su perfección, como la *Yod* está unida con la *Vav*, lo cual sucedió en Cristo, que fue verdadero hijo de Dios y hombre" (Pico, 1982, 14: 86).

En su trabajo de *traductor* de una lengua y de una doctrina sagradas, Pico reconstruye el mapa de la teología renacentista, le da una direccionalidad y una dimensión marcadas por una mentalidad mágica, que durante la época se manifiesta tanto en la llamada magia natural de Ficino como en la magia demoniaca de la brujería. Pico ubica ciertamente su teoría dentro de los marcos de la magia lícita, pero al fin y al cabo, dentro de un pensamiento mágico que, de acuerdo con él, sólo puede ser completado por la magia cabalista

de las letras. Son ellas las que, *mágicamente*, cambian el desti no de los hombres: "Si al nombre de Abraam, no se le hu biese añadido la letra *Hei*, es decir, *Ha*, Abraam no hubier engendrado."(Pico, 1982, 15: 52) Son ellas, como diría cual quier cabalista, el cuerpo o el ropaje de Dios; sólo que est vez no se trata del dios Yahveh, sino de Jesús. Feliz encuen tro al que llega Pico al ser capaz de sumergirse en el texto hacer surgir de él, de la más íntima exégesis del judaísmo, l nueva interpretación del mundo cristiano. Y Pico no ha he cho otra cosa más que jugar según las reglas del texto; h permutado y combinado, y así ha logrado decir:

> Ningún cabalista judío puede negar que el nombre d Jesús, si se interpreta según el modo y principios de l cábala, significa precisamente todo esto y ninguna otr cosa, es decir, Dios, hijo de Dios y Sabiduría del Padre po la tercera persona de la divinidad, la cual es un fueg ardentísimo de amor y que está unido a la naturaleza hu mana en una unidad de supuesto. (Pico, 1982, 7: 84)

En este contacto con la cábala judía, Pico se deja penetra por la lengua y la doctrina del *otro*, pero al mismo tiempo, l propia cábala no sale indemne. De hecho podría hablars de la cábala cristiana como el producto de un encuentr entre dos miradas que, a pesar de su diferencia, terminar por afectarse mutuamente. Al construir su teoría sobre e paisaje lingüístico de la cábala judía, Pico queda indefecti blemente ligado a ella, pero al hacerlo a partir de un genui no acto de amor, amor del traductor, la cábala le estar siempre en deuda. Ella le habrá dado, sí, elementos enri quecedores, pero Pico le habrá devuelto, engrandecido, s amor a las palabras. Pico no ha traicionado, ha traducido, y que —palabras de Benjamin— "ninguna traducción sería posible si su aspiración suprema fuera la semejanza con e original. Porque en su supervivencia [...] el original se mo difica" (Benjamin, 1971: 132).

Pero volvamos a Mithridates. Si Pico fue capaz de com prender a fondo la mecánica de la cábala no fue sólo mérit

propio sino de aquel judío converso que, también él, en su búsqueda no menos ambiciosa, le presta sus ojos para ver lo que el filósofo no hubiera logrado encontrar en esta "ciencia" sin el conocimiento profundo de la lengua y del espíritu que ella *vehicula.* Como escribe Chaim Wirszubski: "El encuentro de Pico con la cábala es, por lo tanto, un encuentro no sólo con tradiciones, doctrinas y métodos cabalísticos específicos, sino también con la tradicional perspectiva judía de la tradición misma, particularmente, la idea de que toda verdadera tradición es una revelación trasmitida oralmente o una Ley oral revelada a través de la divinidad. Los primeros son las claves para las *Tesis cabalísticas* de Pico; la última es la clave para su discusión sobre la cábala en la *Oración sobre la dignidad del Hombre* y en la *Apología.*" (Wirszubski, 1989: 121) Pico leyó la cábala con la mirada de Mithridates, ese judío que, habiendo abandonado su fe, se aferra al texto para transformarlo desde dentro. Mithridates sabe que la traducción de la doctrina secreta a los gentiles es un hecho censurable por las autoridades rabínicas, y sin embargo traduce. Y al hacerlo, introduce con ello un elemento de desequilibrio dentro de la tradición, pero al mismo tiempo, abre las puertas del conocimiento místico judío a una cultura que lo recibirá y lo extenderá más allá de sus fronteras temporales y espaciales. El gesto de Mithridates, incluso en su conversión, es un gesto de apego a su pasado; al traducir expresamente para Pico los tres mil folios de la biblioteca cabalística, el filólogo saca a la luz trabajos aún desconocidos en la Italia del *Quattrocento,* que en los próximos siglos, y a partir de la expulsión de los judíos de España, verán sus primeras ediciones justamente en tierra italiana. Mithridates recoge textos del *Zohar,* obra representativa de la cábala española en su vertiente teosófica, pero también textos importantísimos del cabalista, también español, Abraham Abulafia, que inaugura la llamada cábala de los nombres, o cábala extática. Esta última, entendida básicamente como la permutación y combinación de las letras del alfabeto hebreo, será la que defina una influencia mayor en la configuración de la cábala cristiana (Cf. Idel, 1988). De esta manera, a través del gesto trans-

gresor del judío converso, la cábala hace su entrada en l
historia universal de las ideas, y Mithridates, por su parte
asegura la presencia de ésta en la historia de la cábala cristia
na, que se proyectará más allá del siglo XIX, tanto en el cam
po de la filosofía como en el de la literatura. La cábala s
convierte así, en pleno florecimiento de la cultura renacen
tista, en el objeto de una pasión doble: la del traductor qu
la ofrece "reformulada" a la nueva mentalidad humanista,
la del intérprete-traductor, que le dará su proyección uni
versal, pagando las cuentas que el occidente cristiano tení
respecto de la lengua hebrea (Cf. Eco, 1993: 31). El Renaci
miento será, en este sentido, también un momento de es
plendor para una mística confinada, hasta ese momento, a
encierro físico e ideológico del gueto español. El *Zohar* o e
Libro del Esplendor, aunque escrito hacia fines del siglo XIII
dará a la filosofía de Pico della Mirandola y más adelante
la de Reuchlin, Agrippa y otros más, una luz que no desme
recerá a la del genio del humanismo renacentista.

El traidor está condenado a repetirse, a permanece
siempre idéntico a sí mismo. Mithridates, en cambio, es u
traductor que se arriesga en su empresa. Traduce, a la ma
nera medieval, acentuando, delimitando, fijando el texto e
direcciones diversas, y así lo transforma y se transforma. Sab
que de lo que se trata es de lograr proyectar en la traduc
ción latina un eco certero del original. Por ello, basta u
matiz para dar al texto y a algunos de sus conceptos un
configuración distinta; basten unas líneas de más para ofre
cer a Pico, a partir de la traducción latina, un sugerente es
pectro del mundo cristiano. Mithridates traduce:

> Algunos dicen que amén indica la *trinidad de tres superiore en una única unidad* que llaman Yahveh Yahveh Yahve Uno.[8] Esto es el Señor, el Señor, el Señor es uno solo prueban esto mediante el número de las letras [...] y l intención es que el que responde amén confiesa que Dio fue bendecido antes de la creación del siglo [...]. Alguno otros, corroborando esta exposición, dicen que esto es as a partir del hecho de que las letras "*fuit est et erit unus*

> tienen en número tanto cuanto tienen las letras de amén [el mismo valor numérico]. (Wirszubski, 1989: 106)

La cláusula en cursivas, que indica "*la trinidad de tres superiores en una única unidad*", no aparece en el texto hebreo original. La introducción de ésta podría deberse al deseo de Mithridates de detenerse en el número tres para sugerir el Dios trino. Esto es, la presencia del nombre de Yahveh citado en hebreo tres veces inmediatamente después de esta cláusula quizá no hubiera sido suficiente para formular una doctrina de la trinidad, tal y como lo hace Pico. Mithridates, extendiendo su interpretación sobre el nombre de Dios citado tres veces, aclara para Pico la unidad de lo que serían las tres *sefirot* o emanaciones superiores y le abre el camino para decir:

> Cualquier judío cabalista, según los principios y los dichos de la ciencia de la Cábala, está inevitablemente obligado a admitir la trinidad y cualquier persona divina: Padre, Hijo y Espíritu Santo precisamente, sin adición o disminución o variación, lo cual propone la fe católica de los cristianos (Pico, 1982, 5: 82).

De esta manera, y al introducir una cláusula exegética, Mithridates da a la cábala una proyección insospechada; la hace hablar desde dentro, pero dándole un giro mayor que viene a justificar, no la eternidad de Dios en la figura del tres veces citado Yahveh, sino la trinidad divina en la figura de tres personas. Mithridates interpreta, explica el texto hebreo, lo transmite a Pico y así rescata al pensamiento místico judío del encierro en el que inevitablemente hubiera caído, aunque con ello haya hecho hablar al texto de otra "cierta" manera. Traducir para Pico fue el mayor acierto de Mithridates y, con ello, la mayor fortuna para la cábala: la traducción le aseguró un lugar en la historia de las ideas.

La cábala judía concibe, desde su inicio, la idea de un mundo inconcluso, en permanente estado de gestación, que se renueva día a día a partir de la lectura e interpretación del Texto Sagrado. En esa medida, el hombre es, a su vez, un ser en constante devenir, inconcluso e inacabado, que va

formulando su identidad día a día a partir de su práctica interpretativa. Ahora bien, el Texto, la Torah, no es, para la cábala algo ajeno al mundo: es en realidad *el mundo.* Leerlo es actuar sobre él, fecundándolo, ya que existe una relación de identidad plena entre las palabras y las cosas. Así, y desde el presupuesto de la creación como un acto lingüístico, la realidad no es más que ese universo de letras y palabras sobre el cual el hombre construye su propio destino. (Cf. Cohen, 1994: 13-66.)

La magia, como la entiende Pico, magia de las letras, está empapada de este espíritu cabalista, que propone una concepción dinámica del mundo y del hombre. Por ello, su *Tesis mágica 13 según propia opinión,* que dice: "Hacer magia no es otra cosa que fecundar el mundo" (Pico, 1982, 13: 72), puede leerse ampliamente en esta perspectiva. Más allá de las técnicas concretas de interpretación cabalista, más allá de la traducción innovadora y cristianizante de Mithridates, Pico recupera, en su asombroso recorrido por la lengua y la doctrina del otro, el empuje y el entusiasmo de un pensamiento medieval cabalista que se adelanta en buena medida al humanismo renacentista y que coloca al hombre y a su capacidad interpretativa, que no es sino capacidad de acción, en el centro del universo. En su *Discurso sobre la dignidad del hombre,* pensado y escrito como introducción a sus *900 Tesis,* Pico, creo yo, se hace eco no sólo de la concepción hermética sino del universo cabalista en el que el hombre es el verdadero motor de la historia, hijo de su propia obra, como diría Garin. En este *Discurso,* ejemplo del libre albedrío del hombre renacentista, Pico deja la huella de su paso por el cabalismo, de su entrega y afortunado encuentro con la otra lengua. En el cálido acompañamiento del hebreo, Pico logra la mayor fortuna del traductor y del intérprete: el contacto íntimo con el *otro.* Y en este encuentro, Pico logra esbozar de manera lúcida los contornos que, de ahora en adelante, adquirirá el hombre moderno:

> En consecuencia dio al hombre una forma indeterminada, lo situó en el centro del mundo y le habló así: "Oh

> Adán: no te he dado ningún puesto fijo, ni una imagen peculiar, ni un empleo determinado. Tendrás y poseerás por tu decisión y elección propia aquel puesto, aquella imagen y aquellas tareas que tú quieras [...]. No te hice celeste ni terrestre, ni mortal ni inmortal. Tú mismo te has de forjar la forma que prefieras para ti, pues eres el árbitro de tu honor, su modelador y diseñador. Con tu decisión puedes rebajarte hasta igualarte con los brutos, y puedes levantarte hasta las cosas divinas. (Pico, 1996: 123)

El magus/la bruja

La traducción como encuentro íntimo con el *otro*, como forma de modelar al hombre y su mundo, encuentra sin embargo, en el terreno de la magia popular, concretamente de la brujería, su contrapartida: ahí es donde Pico falla, donde su cercanía a la lengua del otro se transforma en desapego e inclusive desprecio por las formas "otras" de fecundar el mundo. Como "árbitro de su honor", Pico no es capaz, como lo fue con la lengua hebrea, de elevarse hasta las cosas divinas. Ahí, en su relación con la magia "baja", es realmente donde la palabra *traditore* adquiere su verdadero sentido. Al traducir la magia cabalística de las letras y de los números, Pico no traiciona a la cultura mística judía; muy por el contrario, le posibilita una renovada dimensión en la historia de la magia y de las ideas. Pero al cancelar de su universo discursivo el mundo de la magia popular, concretamente el de las brujas, Pico cae en el error de tantos de sus colegas teólogos, filósofos e, inclusive, inquisidores. Porque ahí donde acompaña el lenguaje del otro, ahí, simultáneamente, desacredita el cuerpo de la magia *obscena*, que de acuerdo con la filosofía natural no tiene derecho a fertilizar la tierra del hombre, a convertirse, en términos de Ficino, en *copula mundi*. La brujería, que pertenece a las "potestades de las tinieblas" y que practica una magia ilícita, es para Pico la verdadera alteridad irreductible, el otro absolutamente otro de quien es preciso deslindarse. Si frente al hebreo Pico mostró un genuino humanismo, frente a la alteridad de la magia supuestamente negra, Pico no escapa a la *traición*, a

pesar de que sus aventuras intelectuales, en su momento, lo colocaron en el lugar de un verdadero y propio *apprenti sorcier* (Cf. Zambelli, 1965: 12). Su vida y su obra dicen mucho del contradictorio y convulsionado lugar que ocupó en el escenario intelectual mágico y filosófico del Renacimiento, donde su rechazo de las formas "bajas" de hacer magia no lo eximió de ser, en su momento, excomulgado. Eugenio Garin habla de él como "la imagen fantasmagórica de un hombre con dotes prodigiosas, situado en las fronteras de la magia y el ocultismo, debatiéndose entre tentaciones heréticas y extravíos místicos." (Garin, 1984: 162) Y tan es así, que su suerte lo acerca, a fines de 1486, cuando expone los resultados de su trabajo, a la herejía asociada con esa magia a la que el filósofo desacredita. En febrero de 1487, el papa Inocencio VIII remite sus *Tesis* a una comisión de juristas y teólogos, que condenan siete de ellas y consideran de dudable ortodoxia otras seis. La respuesta de Pico, al hacer caso omiso de la sentencia del pontífice, lo lleva a un juicio por herejía, ya que el papa declara que sus *Tesis* "son en parte heréticas, y en parte tienen el sabor de la herejía; algunas escandalosas y ofensivas para los oídos píos; la mayoría, renovadoras de los errores de los filósofos paganos [...]; otras encaminadas a fomentar la obstinación de los hebreos; muchas, finalmente, bajo una cierta capa de filosofía natural, pretenden favorecer artes enemigas de la fe católica y del género humano." (Garin, 1984: 184)

Pico responde en su *Apología*, como no logra hacerlo la bruja ante el inquisidor, haciendo un despliegue de su capacidad discursiva, pero ni su genio ni su pertenencia a la clase ilustrada de la Academia florentina, ni siquiera su estrecho vínculo con Lorenzo de Medici logran hacerlo escapar del castigo: Pico será excomulgado.[9] Ciertamente la excomunión no es la hoguera, y Pico será absuelto en 1493, ya no por el papa Inocencio VIII, cuya presencia en la historia eclesiástica marca una trayectoria de persecución de todo tipo de magia, sino por el papa Alejandro VI, de la casa de los Medici. La ambigüedad de la magia practicada por los filósofos y magos renacentistas muestra, en el caso de Pico, lo tenue

que podía volverse la diferencia entre esa y la practicada por la bruja; bajo la acusación de ejercer una magia "con una cierta capa de filosofía natural", el acusador ponía al descubierto la cercanía de ambas magias cuya diferencia radicaba, principalmente, en la clase social de sus practicantes y, en consecuencia, en la capacidad de defensa y de autolegitimación de la primera frente a la sumisión y pasividad de la segunda, aunque esta capacidad no siempre tuviera el éxito deseado, como lo demuestra el proceso al conde della Mirandola. De cualquier forma, la dimensión del castigo, en uno y otro caso, era abismal; a pesar de reconocer la herejía en la doctrina de los hebreos o en una filosofía natural de origen dudoso, el castigo del filósofo no podrá medirse con el de la magia obscena de las brujas.[10] Y en buena medida esto se deberá al *lugar* desde donde habla Pico, al tratar de rescatar para la filosofía y la teología una magia basada en el lenguaje y en sus propiedades generadoras de prodigios. El lenguaje no sólo produce efectos de sentido sino que *manipula* la naturaleza misma, así como lo entiende prácticamente la mayor parte de la tradición cabalística. El *magus*, recuerda Pico remontándose a Plotino, es ministro y no artífice de la naturaleza, el intérprete que, conociendo las fuerzas ocultas que subyacen a ella, es capaz de controlarlas y manipularlas a su antojo. Ahora bien, si es cierto que la manipulación del lenguaje, a partir de la permutación y combinación cabalistas, opera cambios en el destino y en la historia de los hombres, ¿dónde se levantan las fronteras que dividen al conjuro filosófico mágico-cabalístico y las del sortilegio de naturaleza diabólica que, al permutar y combinar las palabras y los elementos de la naturaleza, es decir, siguiendo los mismos procedimientos que el más elemental cabalismo, conducen al mal? ¿Dónde, me pregunto, está la diferencia entre la palabra que transforma la naturaleza y se erige como palabra de Dios y dónde aquella que mueve igualmente al mundo pero no es sino palabra del demonio? Es éste justamente el problema con el que el propio Pico se enfrentará al defender sus *Tesis*. Si la palabra es, al igual que los metales y los astros, una fuente de energía capaz de alterar el estado

de las cosas, una fuerza donde el propio Dios deposita su poder, ¿cómo hacer para distinguir la palabra sabia, creadora de firmamentos, como lo explicita la cábala, y la otra, la palabra que arroja al hombre a las tinieblas? Como escribe Pico en su *Apología*, quizás el problema se "resuelva" en el lugar desde donde se habla y desde donde se excluye:

> Es un precepto de Dios no trasmitir por escrito, ni divulgar [...]; revelar a la plebe los misterios más secretos y los arcanos de la divinidad sublime, que están escondidos bajo la corteza exterior de la Ley y bajo la apariencia bruta de las palabras, y que otra cosa será sino dar a los perros las cosas sagradas y derramar las perlas frente a los puercos. (Zambelli, 1965: 44)

La sabiduría de la filosofía natural combinada con la del pensamiento cabalístico no son alimento para la plebe; al ser fruto de un profundo conocimiento de la simpatía cósmica y del influjo astral, ésta proviene y se dirige a una clase ilustrada, capaz, en principio, de comprender en toda su magnitud la grandeza de esta "ciencia". La otra, la de la plebe, los perros y los puercos, concebida también como un *saber* basado en la simpatía de los elementos, es la que se origina en el medio de la brujería y que está destinada a esa clase popular inepta para recibir el alimento erudito del filósofo. La magia demoniaca es aquella que sólo conoce la corteza grosera del lenguaje y que no sabe de perlas ni de cosas sagradas, aunque sí de prodigios. Porque de la misma manera en que el *magus* manipula el mundo, la bruja opera encantamientos y *pone en movimiento* una naturaleza que también se rinde ante sus juegos lingüísticos, aunque lo haga conducida por el supuesto deseo de hacer el mal. De una u otra forma, parece que ambas magias, que en el fondo operan con los mismos principios, comparten un espacio y un tiempo en el que una —la magia culta— tratará, aunque sea por motivos ajenos a la magia misma, de desmarcarse de la otra. Esta permanente confrontación ocupará una buena parte de la discusión filosófica del periodo.[11] Y aunque ciertamente será la magia popular ilícita de la bruja la que pa-

gue las cuentas por la difusión de un pensamiento mágico, sello de la época, ésta no sólo no logrará ser silenciada del todo sino que tendrá una influencia definitiva en la configuración de la mentalidad del periodo renacentista. Como escribe Alexandre Koyré, al referirse al Renacimiento:

> Es la época de la más burda y profunda superstición, una época en la que la creencia en la magia y en la brujería se propagó de manera prodigiosa y estuvo infinitamente más extendida que en la Edad Media, y ustedes saben bien que la astrología desempeña en esta época un papel mucho mayor que la astronomía —pariente pobre, como dijo Kepler—, y que los astrólogos ocupan cargos oficiales en las ciudades y junto a los soberanos. Y si miramos la producción literaria de esta época, es evidente que no son los hermosos volúmenes de traducciones de clásicos salidos de las prensas valencianas los que constituyen los grandes éxitos de librería: son las demonologías y los libros de magia; son Cardano y más tarde Porta los grandes autores que se leen por todas partes (Koyré, 1978: 41-42).

El *magus* como intérprete y honesto servidor de la naturaleza se ve a sí mismo, sin embargo, como el verdadero portavoz de la verdad divina, el auténtico conocedor del poder generador del lenguaje y el único capaz de descifrar la naturaleza y actuar sobre ella. Al conocer los mecanismos mediante los cuales Dios se manifiesta a los hombres, éstos se encuentran en grado para fecundar el mundo de la misma manera en que lo hizo el Creador. De aquí surgen algunas de las *Tesis según propia opinión*, en donde Pico se aventura y arriesga su futuro para confirmar, una vez más, la naturaleza sagrada de la doctrina mágico-cabalística:

> No hay ninguna ciencia que nos haga más seguros de la divinidad de Cristo que la magia y la Cábala (Pico, 1982, 9: 72).
> [...]
> Por ello las voces y las palabras en la obra de magia tienen eficacia, porque aquello en lo cual la naturaleza ejerce por primera vez la magia es la voz de Dios. (*Idem.*)

> [...]
> Cualquier voz que tiene virtudes en la magia, lo hace en cuanto se forma por la voz de Dios. (*Ibid.*, 20: 72)

Pico es audaz en su planteamiento: la voz de Dios es palabra mágica que transforma aquello que toca con su sonido; al crear, Dios ejercita el poder mágico de su palabra y así genera la luz y la oscuridad, la división de las aguas, la vastedad de los cielos, procrea a los animales y da luz al hombre. Si la génesis del universo se dio a través de esta mediación lingüística, al hombre, hijo predilecto de la creación, no le resta sino acercarse a su Creador por medio de los mismos procedimientos. Desde esta perspectiva, Dios es el mago primero, el artífice que, por medio de la combinación y la permutación de las palabras, transforma todo caos en cosmos e inaugura para la humanidad la facultad de intervenir en el devenir de la historia y de la naturaleza a través del operar de la magia. En este sentido, ¿qué mejor aval que la voz de Dios sostenida por virtud de la magia?, ¿qué mejor forma de elevarse a las cosas divinas a partir de la voz de la cábala, que en el fondo es también palabra de Dios? La magia natural y, concretamente, la magia de la cábala se elevan así, en términos de Pico, a la esfera más alta de la teología, ya que si la magia es en principio voz de Dios, las operaciones cabalísticas mediante las cuales se pretende mostrar, entre otras cosas, cómo el Antiguo Testamento no es sino la clave secreta para descifrar la llegada de Cristo, no pueden considerarse herejía puesto que se trata de llegar a Dios mediante la voz y la palabra *mágicas* con las que Él mismo nos creó. Pero el poder evocador de la palabra mágica, que necesariamente recurre a espíritus, no apagará la duda de sus acusadores. Y con razón, ya que en el fondo, el mismo poder se ubica en la brujería; también la bruja opera por simpatía y por semejanza, conoce la fuerza del lenguaje y la despliega en sus conjuros. En el fondo, su práctica podría bien entenderse como define Pico della Mirandola su propio quehacer filosófico: la *magia est factiva.* Parecería finalmente que, como escribe Paola Zambelli, "la idea de una magia na-

tural, es decir, la hipótesis de que se pueda hacer magia en términos puramente naturales, se resolvió en una utopía" (Zambelli, 1965: 271). El problema fue que esta utopía arrastró consigo a decenas de miles de brujas que fueron quemadas en nombre de la concordia, de la fe católica y protestante, aunque no menos gracias a la supuesta dignidad de filósofos y pensadores que dieron la espalda a la llamada brujería para entregarse al sueño de ver a la magia convertida en la auténtica *copula mundi.*

Pero la naturaleza de la magia es ambigua, como ambiguo resultó el fruto intelectual de esta extraordinaria figura. Respetado y admirado en los círculos de la *intelligentia* francesa y florentina, repudiado por Roma, Pico logra abrirse camino en la historia de las ideas muy a pesar del ejercicio de una magia cabalística, que se interna justamente en los abismos de la ambigüedad y de un pensamiento que pudo, ciertamente, pasar por hereje. Porque si de algo *habla* la cábala es de una doble presencia en el interior de la divinidad y, por lo tanto, dentro del lenguaje mismo. A diferencia del pensamiento dualista, que veía el bien y el mal como dos entidades separadas y enfrentadas, la mística judía advierte la copresencia de las fuerzas del bien y del mal dentro de la figura misma de Dios. Son estas dos fuerzas, en tensión permanente, las que conducen a un equilibrio cósmico, pero es precisamente esta copresencia la que hace de toda operación cabalística una operación peligrosa; cualquier desliz en el juego interpretativo puede llevar al *magus* al vacío y no a la verdad de Cristo. Pico explora este terreno en sus *Tesis según la doctrina de los sabios cabalistas hebreos, cuya memoria sea siempre para bien:*

> Las mismas son las letras de la divinidad que las del demonio malo, que es el príncipe de este mundo y las del nombre de Dios de tres letras, y quien sepa ordenar la transposición podrá deducir el uno del otro (1982, 19: 52).

Si las mismas letras participan tanto del nombre de Dios como del de Samael, y si es sólo su particular combinación

la que nos da la "casa de Dios", es indudable que la magia a la que recurre el místico, el *magus* o el filósofo no es del todo la magia natural inocente que éstos decían practicar en confrontación con la operada por la brujería. Si bastaba un error en la combinación o permutación lingüísticas para invocar al demonio, esta práctica no podía haber pasado inadvertida por las autoridades eclesiásticas. En este sentido, justa desde su perspectiva, fue la excomunión de Pico, que en su afán por penetrar en los secretos más ocultos del nombre divino, tentaba el conjuro demoniaco. ¿Qué tanto el propio Pico della Mirandola creyó realmente en la diferencia radical entre sus operaciones mágicas y las de la bruja, cuando aceptaba inclusive el peligro de ser devorado por su propia sabiduría? "Quien opera en la Cábala sin mezcla de un extraño, si permanece por largo tiempo en la obra, morirá; y si se equivoca en la obra o se acerca a ella no purificado, será devorado por Azazel por la propiedad del juicio." (1982, 13: 86) Pico pagó su audaz gesto de introducir un pensamiento audaz en la doctrina cristiana, aunque ciertamente no murió en el intento ni fue devorado por Azazel, uno más de los demonios malignos. Por el contrario, la magia cabalística encontró en él a uno de sus mayores defensores y uno de sus más originales pensadores. Pero si hubiera que hablar de una deuda, ésta sería la que Pico, desde su lugar de pensador privilegiado, contrajo con la magia popular. La cábala cristiana se construyó no sólo de pensadores eruditos y originales, de filósofos y teólogos renombrados, sino de las cenizas que las brujas fueron dejando a su paso por un Renacimiento de esplendor mágico.

AGRIPPA, EL MAGO (1486-1535)

Debe saberse que estas clases de figuras de nada sirven si no están vivificadas de manera que en ellas o en sus presencias haya una virtud natural, celeste, heroica, *animástica*, demoniaca o angélica. Pero hoy en día, ¿quién podrá dar alma a una imagen, o vida a una piedra, metal, madera o cera? ¿Quién podrá hacer surgir de las piedras a los hijos de Abraham? En verdad, este secreto no corresponde al contraído artesano, que no podrá brindar lo que no posee. Nadie lo tiene salvo quien dominó los elementos, venció a la naturaleza, ascendió por encima de los cielos, se elevó sobre los ángeles hasta el Arquetipo, con cuya cooperación pueden realizarse todas las cosas.

AGRIPPA, *Filosofía oculta.*

1486: Agrippa nace bajo el signo de la ambigua magia neoplatónica y demoniaca. Su nacimiento coincide, casi de manera predestinada, con el año de la publicación del famoso tratado de demonología, el *Malleus Maleficarum,* así como el de las *Tesis mágicas y cabalísticas* de Pico della Mirandola. Heredero potencial, desde su nacimiento, del pensamiento cabalístico de Pico y de la filosofía natural de Ficino, de la magia ceremonial de Tritemio y de la cabalística de Reuchlin, la filosofía de Agrippa no logrará sustraerse, al mismo tiempo, a la persecución de los ideólogos de la demonología, esa "disciplina" tan cara a los inquisidores como a algunos de sus colegas y magos renacentistas. Este legado persecutorio también estará asociado a sus propios "maestros" de la Italia del Renacimiento quienes, seguramente en defensa propia, contribuyeron con su granito de arena al apoyar desde su magia "alta" el intento de silenciar la magia popular, entendida no como "la filosofía más sublime y sagrada", en términos de Pico, sino como la más ignorante y fraudulenta de todas las artes. La obra de Agrippa llevará la

huella de su vínculo con una doble herencia: la llamada filosofía natural de la alta cultura neoplatónica y hermético-cabalística del *Quattrocento* y la magia planetaria medieval, así como, por otro lado, la magia popular, maligna y peligrosa de la bruja, a quien de manera abierta y desde los inicios de su carrera filosófica defenderá y en su momento salvará de la hoguera.[1] De las dos herencias, será sin embargo la leyenda sombría la que sobreviva a Agrippa: acompañado siempre por su perro negro que, según las lenguas, correrá a ahogarse en las aguas del río después de la muerte de su señor, Agrippa será el filósofo-mago que llevará hasta sus últimas consecuencias los principios de sus dos antecesores. Con él y con su fiel y sospechoso acompañante caerán los muros de la división de una magia única, que sin embargo tuvo que ser, en su momento, pensada y elaborada como antagónica bajo el terror y la amenaza de fantasmas e instituciones persecutorias.

Cuenta la leyenda, como escribe su biógrafo Prost, que Agrippa se hacía siempre acompañar por "un perro negro que seguía por todas partes a su patrón y que llevaba un collar decorado con clavos dispuestos de manera que formaban figuras mágicas. En el momento de morir y obligado a hacer penitencia, atormentado, Agrippa se volvió hacia su perro y le gritó: "Vete maldita bestia que me has condenado." Inmediatamente después el can "corrió a ahogarse en el río" (Prost, 1965, t. I: 5). La imagen habla por sí misma: Agrippa sobrevive como el mago maldito que aunque lleve consigo la impronta de la magia en sus dos acepciones, es decir, como el filósofo de Colonia, sabio conocedor de las ciencias ocultas, así como el del mago que mueve fuerzas oscuras, será ante todo el fiel practicante de una magia que poco tiene que ver con la sabiduría de las cosas profundas y sí mucho con el color y la descripción de su perro.

Heredero y profundo conocedor de la filosofía natural de Ficino, Agrippa lleva sin embargo la teoría y la práctica mágicas de su antecesor hasta dimensiones que rebasan, por mucho, los marcos de la "legalidad" cristiana, en la medida que intentará descubrir un lugar de encuentro entre ésta y

las antiguas religiones paganas, que incluyen por supuesto toda una magia de tipo ceremonial. En realidad, como escribe Walker, "Ficino entra en la tradición con el *De Occulta Philosophia* de Agrippa, donde la magia de *De C.C.C.* se expone ampliamente, pero en un contexto que lo priva de cualquier pretensión de ser natural o espiritual; *los demonios han salido y dominan la escena*" (Walker, 1958: 86. Las cursivas son mías). Y son ciertamente estos demonios los que dominarán el escenario de la magia en el siglo XVI, y me refiero no sólo a aquella que remite a una tradición filosófico-teológica, como la de Agrippa o la del abad Tritemio, sino a la de los demonios que se multiplicarán por docenas en todos los campos de la cultura, incluidas la literatura, la pintura y, por supuesto, la magia de las viejas hechiceras que al cambiar de siglo cambian de nombre para convertirse en las servidoras del diablo. Los demonios invadirán las fantasías de los hombres del XVI: perturbarán las mentes y los cuerpos de viejas mujeres rondando sus lechos nocturnos, habitarán la casa de inquisidores y magos o, los más sofisticados, estarán al servicio de la cultura, del arte o, más específicamente, del progreso del "hombre moderno" en busca del saber absoluto como los demonios de la leyenda y la literatura sobre Fausto. Son ellos, los demonios, los personajes protagónicos del siglo XVI, tanto en el ámbito de la cultura alta como en el de la cultura popular.

En este contexto, Agrippa, surgido del encuentro de ambos saberes, ocupa un lugar incierto respecto de su quehacer filosófico; es un pensador a caballo entre dos tradiciones de la concepción mágica, descendiente del pensamiento mágico humanista, aunque también de una magia abiertamente ceremonial que lo acercará a las prácticas más *ordinarias* de la brujería, aun cuando para él, la magia ceremonial sea el estadio más elevado en el que el hombre logra finalmente el contacto con el mundo supraceleste. Si su filosofía se encuentra entre dos aguas se debe también a que Agrippa es un personaje a caballo entre dos tiempos; es el incansable viajero renacentista, que abandona Colonia, su ciudad natal, antes de los veinte años para recorrer los centros más importantes de la cultura humanista de su época. París, Lon-

dres, Pavía, Turín, Pisa, Lyon, Metz son sólo algunos de los lugares que dejarán huella en el pensamiento del *magus* y en la práctica del brujo. Su vida, hasta sus últimos días, será un permanente "peregrinar" por los centros más importantes del conocimiento. Pero también le tocará vivir el gran cisma de la Iglesia y, a partir de ello, Agrippa se convertirá al mismo tiempo y no obstante sus diferencias frente al propio Lutero, en un representante inicial de la cultura protestante. Esta circunstancia peculiar que le toca vivir hace de él un ejemplo sobresaliente del carácter ambiguo de la filosofía mágica en el siglo XVI. Siglo convulsivo, protagonizado en buena parte por una Italia en pleno esplendor renacentista, aunque también por un cisma mayor de la Iglesia católica. Alemania, país heredero de una parte de la cultura filosófica del Renacimiento italiano, se ve de pronto sumergida en una revolución religiosa que viene a oponerse en más de un ámbito a la magnificencia de la Italia del *Cinquecento.* En Alemania, la lucha contra la magia popular será aún más despiadada que en los países católicos ya que se tratará, en realidad, de una lucha que sacudirá toda la concepción ética de un tiempo privilegiado, al menos en cuanto al arte se refiere.[2] Las brujas serán quemadas con un fuego más intenso que el que las llevará a la muerte en la Italia o en la España de la Contrarreforma. La ambivalencia de un personaje de la cultura "alta" de la Alemania de este siglo, como lo fue Agrippa, viene quizá de esta cercanía con la Italia de la filosofía y la pintura renacentistas y, ciertamente, de la manera en que el filósofo-mago se enfrenta con el surgimiento de una cultura protestante que poco o nada nos dice de la exuberancia de los cuerpos o de las operaciones mágicas —herméticas o neoplatónicas— que imprimen su sello en el arte florentino. Agrippa es, en este sentido, un exponente de la doble naturaleza de la filosofía mágica, en la medida en que su teoría se inscribe en una atmósfera que oscila entre la *prisca theologia* y la *prisca magia.* Como escribe Couliano: "Las ambigüedades [...] se acumulan en su persona: Agrippa no es más un hombre del Renacimiento, y no es aún un hombre de la Reforma." (Couliano, 1984: 264)[3]

Figura 12. *Brujas preparándose para el Sabat,* grabado, Hans Baldung Grien, 1510.

Agrippa escribe la primera versión de su obra más importante, *La Filosofía Oculta*, en 1510, a la edad de veinticuatro años, pero no es sino hasta 1533, dos años antes de su muerte y bajo un gran revuelo y crítica, cuando la publica definitivamente. Esto no significa, sin embargo, que no circulara entre los estudiosos y adeptos de las filosofías ocultas. El abad Tritemio, acusado abiertamente por el contenido necromántico de su propia obra, lee el primer manuscrito y lo incita a no detenerse en la pura magia natural e ir más a fondo en los misterios más profundos de la magia ceremonial, manteniendo en secreto la parte oculta: "*ut vulgaria vulgaribus, altiora vero et arcana altioribus atque secretis tantum communices amicis*" [De manera que comuniques las cosas generales a la generalidad, pero las cosas superiores y los arcanos sólo a los superiores y a los amigos íntimos] (Zambelli, 1990: 102-103).

La obra de Agrippa, con excepción de su *De incertitudine et vanitati scientiarum*, publicada en 1528, y casi como en el caso de sus antecesores, Ficino y Pico, a fuerza de defensa frente a sus inquisidores, en donde se retracta de sus trabajos anteriores, fue escrita en sus años de juventud, fruto del entusiasmo y del interés por las ciencias ocultas, descubiertas en sus innumerables viajes por Europa. Pero al mismo tiempo estuvo inspirada en la obra de su maestro alemán, Reuchlin (1455-1522), autor de *Del verbo mirifico* y del *De arte cabalistica* y quien marcaría de manera definitiva su propia obra. Reuchlin, receptor de la tradición cabalística cristiana, sintetiza la doctrina de Pico della Mirandola, otorgándole un lugar particular a la fuerza de los nombres. Sólo que para Reuchlin la reflexión filosófica, para lograr una eficacia mágica, necesitará siempre de la religión y de la fe. Como escribe Charles Zika: "Reuchlin subraya constantemente la necesidad de que el discurso filosófico se transforme en una actividad religiosa a través de la ceremonia y de la fe si es que quiere lograr un poder sobre la naturaleza." (Zika, 1976: 115) La trilogía religión-magia-filosofía, sobre la que tanto habían hablado Ficino y Pico, es la base sobre la cual Reuchlin reactualiza la magia de la cábala cristiana y

ésta será, a su vez, la infraestructura y el motor a partir del cual Agrippa construirá su obra más importante: *La filosofía oculta*.[4] Es ésta la gran síntesis, podríamos decir, de la magia florentina, en sus vertientes hermética, neoplatónica y cabalista. En ella Agrippa recoge en tres volúmenes[5] la quintaescencia de la magia del *Quattrocento* italiano así como su recepción en el ambiente germano. Pero ésta tendrá la virtud de mostrar, al mismo tiempo, la dificultad de separar de manera absoluta la práctica mágica ceremonial, entendida como magia ilícita (en su momento y en el contexto de la época) de aquella practicada por los filósofos-magos de la cultura alta. De la misma manera en que Pico abría sus *Tesis* defendiendo la doctrina de los hebreos frente a la tenebrosa práctica de la bruja, Agrippa inicia su trabajo con una declaración que ciertamente no ataca a la brujería, pero que intenta hacer pasar su obra por la censura eclesiástica, deslindándose de toda intención oscura. Agrippa escribe en su presentación de *De Occulta Philosophia*:

> El primer Libro contendrá la Magia natural, el segundo la celeste, y el tercero la ceremonial. Mas no sé si se podrá perdonar en un espíritu tan limitado como el mío y en un hombre carente de estudio el haber emprendido desde mi juventud, con tanta osadía, una obra tan difícil y oscura; por tanto, no pretendo que se asigne más fe de la debida a lo que he dicho y diré a continuación mientras no haya sido aprobado por la Iglesia y por la asamblea de los fieles (Agrippa, 1994: 7).

Mucho se ha "acusado" a Agrippa por su falta de originalidad, por ser un mero compendiador de un pensamiento al que el mago de Colonia no agrega nada (Cf. Yates, 1983; Thorndike, 1923-1941). Sin embargo, habría que decir, en favor de Agrippa y de su obra, que si algo nos muestra con mayor claridad que cualquier otro pensador del periodo es justamente la doble marca que lleva el pensamiento mágico filosófico de los siglos XV y XVI, y que este rasgo característico de la filosofía y de la teología en un lugar y una época determinados no están a salvo de la contradicción y de la

fractura. Porque ahí donde el pensamiento se quiere directo, transparente y no contradictorio, ahí mismo es donde éste se quiebra, donde aparecen sus fisuras. Agrippa, su figura y su obra, desenmascaran esta filosofía que se quiere igual a sí misma. Ficino y Pico, ambos, intentaron desacreditar el curso del pensamiento y la práctica de la magia popular en favor de una filosofía natural basada en las correspondencias originales del mundo con sus objetos, con los minerales, con los astros, etcétera, de una magia, en pocas palabras, natural. Sí, pero siempre de una magia culta, de privilegiados. Agrippa, no obstante algunas de sus posiciones extremas hacia el final de su vida,[6] enfrenta de manera enérgica y sostenida su defensa de la magia, inclusive aquella practicada por viejas hechiceras, y cuando comienza su Libro ofreciendo una disculpa por su atrevimiento y pidiendo la aceptación de la Iglesia y de sus fieles, lo hace más, creemos, por protección que por convicción. Agrippa se atreve, con todas sus letras, a defender la magia en todos sus sentidos. Como escribe su biógrafo Prost, en palabras del filósofo antes de publicar su libro: "El título del libro *De occulta philosophia sive de magia est*, dice Agrippa en este prefacio, trata de despertar la curiosidad de los lectores. Algunos, tomando estas palabras de una mala manera, harán un escándalo, demostrarán que se trata de enseñanzas prohibidas, de verdaderos gérmenes de herejía y me tratarán de mago. Pero este título no tiene nada de ultrajante, ya que no significa nada más sino *sabio*; equivale al título de *sacerdote y profeta*" (Prost, 1965, t. II: 360. Las cursivas son mías).[7]

Ni más ni menos, ¡la magia erigida en profecía! Casi de la misma manera en que Pico la planteaba como la forma más excelsa de filosofía, Agrippa viene a darle un giro aún mayor. De hecho, la figura y la filosofía del mago alemán tampoco escapan del todo al carácter ambiguo de la magia renacentista ya visto en Ficino y en Pico.[8] Sólo que en la figura de Agrippa, el lugar y la definición misma de la magia natural resultan aún más reveladores de este doble vínculo de la magia con los poderes divinos y demoniacos. Si bien es cierto que Agrippa insiste en la necesaria relación de la magia

con la religión, no deja de ser sorprendente leer algunas de sus "recetas" para la mejor disposición de la naturaleza, en su primer Libro dedicado a la magia natural, donde el filósofo podría fácilmente confundirse con la *astuta* hechicera. Escribe Agrippa:

> Aquí tan sólo mencionaré ciertos venenos y para dar un ejemplo comenzaré con la sangre de las menstruaciones de las mujeres. Ésta tiene tal fuerza como veneno que se dice que agria todos los productos nuevos, tan pronto cae sobre la vid, la torna estéril para siempre. [...] Asimismo, se sostiene que si las mujeres tienen sus menstruaciones sobre las mieses, aventan y matan a tiñas y gusanos, escarabajos, cantáridas, y todo lo malo y nocivo; hay que tener cuidado de que esto no ocurra a la salida del sol, pues secarían la cosecha. Eso detiene el granizo, los torbellinos y los rayos (Agrippa, 1994: 62-63).
> [...]
> Composiciones de ciertas fumigaciones adecuadas a los planetas.
> Perfume de Luna: se prepara con cabeza de rana disecada y ojos de toro, semilla de adormidera blanca con incienso y alcanfor, unido todo a sangre de menstruaciones de mujer o sangre de pato (*Ibid.*: 66).

Es difícil acercarse a estas combinaciones de elementos sin que acudan a la mente los ungüentos preparados por las brujas, que justamente hacen uso de todo tipo de sangre, particularmente de la sangre humana, para realizar sus encantamientos y sus conjuros. Es curioso que sea precisamente en el primer Libro, dedicado a la magia natural, donde Agrippa dé rienda suelta a su conocimiento mágico, entendido éste, desde nuestra perspectiva, no como el saber de la Teología, como la definiría el propio Ficino, sino como un despliegue de facultades sobrenaturales al servicio del mago-brujo y no del filósofo. Agrippa, sin embargo, no deja de acudir a la filosofía para respaldar su particular modo de combinar y permutar los elementos de la naturaleza; *La filosofía oculta* es un compendio, además, de autoridades que

desde diversos lugares se acercaron a la magia: Trismegisto, Mercurio, Porfirio, Jámblico, Plotino, Proclo, Pitágoras, Empédocles, Platón, Apuleyo, los mecubales hebreos (los cabalistas) son sólo algunos de los filósofos-magos a los que Agrippa recurre una y otra vez para apoyar la validez de su concepción mágica. Es esta mezcla, con frecuencia desarticulada, de autores y doctrinas lo que quizás ha llevado a Nauert a concluir que a pesar de los rasgos humanistas de Agrippa, éstos no lograron ofrecerle una salida a la anarquía intelectual de su pensamiento (Cf. Nauert, 1965: 304). Y ciertamente hay un elemento anárquico en la obra, pero también en la vida de este filósofo, quien trata a la magia, a la religión pagana y al cristianismo como fuentes del mismo valor para acercarse a la fe religiosa así como al dominio de la naturaleza. Y es que es justamente en esta *combinatoria* donde Agrippa encuentra su formulación particular de la filosofía oculta. Como indiscutible humanista, Agrippa se inspiró en la *pia philosophia*, que consideraba la *revelación secreta de Dios al hombre*. Y en este sentido, "no es casual, como escribe Paola Zambelli en defensa del filósofo, que éste se inspirara en los textos clásicos paganos y en la obra más 'pagana' y censurada de Ficino en el momento en que planteaba y desarrollaba por primera vez su síntesis sobre la 'filosofía oculta', en la cual quería presentar, en efecto, un nuevo sistema de filosofía natural, fundado libremente en ese renacimiento de los mitos e ideas paganas, que ya Aby Warburg había felizmente puesto en evidencia en muchos aspectos en la edad de Lutero." (Zambelli, 1965: 177)

La presencia del mundo pagano en conjunción con disciplinas astrológicas, cabalísticas, y demonológicas puede verse ya en el primer Libro, dedicado a la magia natural, donde Agrippa se interna en las correspondencias ocultas entre los planetas y los seres vivos. Así, escribe en el capítulo XIV, sobre las cosas que dependen de la Luna:

> Los animales lunares son los que viven con los hombres, y tienen diferentes naturalezas de amor y de odio, en lo que sobresalen, como los perros de todos los géneros. El ca-

> maleón es también lunar, porque cambia según la variedad del objeto que se le representa, como la luna cambia de naturaleza, según el cambio de signo donde se encuentra...y lo que existe de semejante, como ocurre con la sangre de las menstruaciones con la que los magos efectúan muchas clases de cosas, y *prodigios, o cosas monstruosas* (Agrippa, 1994: 44. Las cursivas son mías).

Es la relación por simpatía la que modela, como en toda magia, el pensamiento mágico de Agrippa, los hombres y los animales reciben la misma influencia de los astros y responden de manera similar a su dominio. Lo que resulta interesante es destacar cómo el filósofo deduce de estas influencias, la capacidad del mago de actuar haciendo prodigios o destruir construyendo cosas monstruosas. De nuevo la barrera que divide la magia que hace el bien de aquella que hace el mal se vuelve, como en el caso de Pico della Mirandola, bastante sutil. Pero más allá de esta idea, que se repite a lo largo del pensamiento mágico renacentista, aunque en Agrippa puede verse de manera más transparente, lo que podría destacarse en esta concepción de la magia basada en los principios de simpatía y de semejanza, es la idea de que no sólo el hombre actúa *movido* por el influjo de los planetas, sino que son también los animales quienes, en su supuesta irracionalidad, reaccionan dominados por los astros pero también por las leyes culturales del hombre. Así, escribe Agrippa:

> [Guillermo de París] también cuenta que un caballo que copuló sin saberlo con su madre y lo advirtió en seguida, se cortó los genitales con los dientes para vengar y castigar sobre sí ese incesto. Aristóteles, Varrón y Plinio cuentan cosas parecidas de los caballos (*Ibid.*: 87).

La magia natural abarca así el dominio de los animales, su "conciencia", capaz de distinguir entre el bien y el mal y de castigar inclusive la ley fundadora de la cultura, el incesto. Si para operar en la magia es necesario, como escribe Agrippa, tener fe constante, confianza y no dudar ni tener escrúpulo espiritual alguno (Cf. Agrippa, 1994: 108), es claro que

incluso los caballos, si son ejercitados bajo el poder de la filosofía oculta, serán capaces de asumir sus "culpas" y de expiar sus pecados. Si eso sucede con los animales, mayor será el efecto en el hombre, que a partir de su oculta relación con el entorno "natural" será conducido a actuar bajo el régimen de la verdad y del bien.

La obra de Agrippa es una referencia constante a las *autoridades*, y entre éstas, los mecubales hebreos ocupan un lugar de importancia indiscutible, ya que, al igual que Pico, Agrippa se deja fascinar por el poder de los nombres, que tienen la fuerza para modificar los estados de la naturaleza. Cuando Agrippa hablaba de la magia elevada al rango de profecía, el filósofo se hacía eco ciertamente de una de las figuras que mayor influencia tuvo en la cábala cristiana: Abraham Abulafia. La cábala de Abulafia, conocida como la cábala de los nombres, ejerció una influencia mayor en los cabalistas cristianos, quienes rescataron el elemento mágico inscrito en el nombre para darle mayor fuerza a su teoría.[9] Abulafia consideraba que a través de la permutación y combinación infinita de los nombres divinos, el místico y el profeta podían alcanzar la revelación de Dios y penetrar en su verdad más íntima. La permutación no tenía, necesariamente, que conducir a un sentido preciso; en algunos casos inclusive, el no-sentido era la posibilidad misma de lograr, en un estadio más avanzado, la revelación divina. De esta manera, palabras tomadas al azar podían convertirse fácilmente en vehículos de tránsito hacia el mundo celeste. Ciertamente, el lugar que ocupaba el nombre tenía un valor de particular importancia; nada nuevo frente a lo que conocemos del mundo mágico "primitivo", aunque quizás la diferencia, en el caso de la cábala, estuvo siempre puesta en la fuerza no sólo de la palabra hablada sino de la escritura misma. Agrippa recoge la fuerza de la palabra en sus dos modalidades, oral y escrita, para mostrar de qué manera el conocimiento oculto del nombre conduce a la creación de prodigios. Hacia el final de su primer Libro, sobre la magia natural, Agrippa se detiene en la concepción cabalística del nombre y de la escritura, aunque volverá sobre ello de ma-

nera más profunda en su tercer Libro, para relatar, en primer lugar, la función mágica del primero. Se refiere a la forma en que Apolonio, al pronunciar el nombre secreto de una mujer muerta el día de su boda, "tan pronto éste la tocó, preguntó cuidadosamente su nombre y, al obtenerlo, pronunció una palabra secreta y la resucitó." (*Ibid.*: 112)

Es indudable que una filosofía práctica como la propuesta por Agrippa, que pretendía superar los límites humanos, no podía pasar inadvertida a los ojos de la Iglesia; ya que si bien esta magia atravesaba la filosofía natural de Ficino, iba mucho más allá en la búsqueda del poder sobre la naturaleza, aunque este poder estuviera al servicio de la fe y la religión. "La puerta hacia el mundo prohibido que Ficino había simplemente entreabierto, escribe F. Yates, queda abierta de par en par con Agrippa." (Yates, 1983: 163). Pero si ya la idea misma del poder del nombre, capaz de devolver la vida podría aparecer como escandalosa a las autoridades eclesiásticas, con mayor razón resultaba sospechosa la "combinatoria" de un pensador ubicado a caballo entre la reforma luterana, el humanismo renacentista y, por si fuera poco, el misticismo mágico de una cultura judía en descrédito.[10] Porque Agrippa asume en toda su dimensión la fuerza de la escritura hebrea; en ella y sólo en ella se manifiesta —sostiene— lo más íntimo de la naturaleza. Escribe Agrippa:

> La función de las palabras y del discurso es la de enunciar los sentimientos del espíritu, y sacar del corazón los secretos de los pensamientos, y desplegar la voluntad de quien habla; pero la *Escritura es la última expresión del espíritu,* el número de la palabra y la voz, la colección, el estado, el fin, el tenor y una reiteración que crea hábito que no es completo por la voz solamente.. nada se expresa que no se escriba (*Ibid.*: 115. Las cursivas son mías).
>
> Entre todas las señales de los idiomas, la escritura de los hebreos es la más augusta, la más santa y la más sagrada [...] habiendo sido formadas [las letras] en la sede de Dios, que es el cielo, ubicando ahí a los astros, las letras están formadas para señalar su figura, como dicen los rabinos, y están llenas de misterios celestes (*Ibid.*: 116).

Si las letras hebreas son el hábito que cubre y dibuja la figura de Dios, y si en ellas encontramos la síntesis del espíritu, es necesario para todo fiel cristiano que quiera acercarse a los misterios ocultos de la divinidad, conocer esta lengua que es la única que permite el acceso a las profundidades del mundo celeste. No sorprende, nuevamente como en el caso de Pico, que esta idea haya puesto en serias dificultades al mago de Colonia. Suficiente problema significaba ya el cisma religioso entre católicos y protestantes para introducir además la idea de una supuesta superioridad de la lengua hebrea. En la parte final del primer libro de *La filosofía oculta* Agrippa hace una descripción del alfabeto hebreo, introduciendo en una tabla las equivalencias griegas, latinas y la de los astros que corresponden a cada una de ellas. Agrippa no conoce a fondo el hebreo, y sin embargo cita continuamente en esta lengua a lo largo de sus tres libros, haciendo énfasis una y otra vez en su carácter mistérico y, por lo tanto, en su fuerza espiritual y divina.

Filósofo convulsivo en un siglo convulsionado, la vida y obra de Agrippa podrían mirarse también como un "compendio" de virtudes, gestos valientes, así como de prácticas delirantes. No hay duda que un pensador de este periodo, dedicado a las ciencias ocultas, con una vida vertiginosa de viajes y controvertidos matrimonios, sólo podía afinar su imagen de brujo al hacerse acompañar siempre por varios perros, y en particular por aquel perro negro que le sobrevive en la leyenda y que Bodino asocia con la perversión contra natura del propio mago, viendo en él la encarnación misma del diablo. La figura y la propia vida de Agrippa contribuyeron en buena medida a construir esa imagen contradictoria que iba desde el sabio hasta el brujo, y que finalmente fue la que acabó con su vida. Si su primer libro de la *La filosofía oculta* despertó sorpresa por el relajado y ambiguo manejo de la magia natural, que en términos de Ficino pertenecía a la más alta jerarquía filosófica; su tercer libro, el de la magia ceremonial, lo puso en el banquillo mismo de los acusados. Para Agrippa, es ésta la verdadera base de la religión y no, como lo fue para la filosofía rena-

centista y para los demonólogos, la fuente de la que se nutría la brujería. La magia ceremonial, para el mago alemán, es la magia verdaderamente espiritual y sacerdotal, aquella que nos acerca no sólo a la naturaleza sino a la religión y a la realización de los verdaderos milagros; es ella la fuente misma de la sabiduría. Así empieza Agrippa su tercer Libro:

> Es hora de ocuparnos de objetos más elevados, y de fijar nuestro espíritu en la parte de la Magia que nos enseña a investigar y conocer las leyes de las Religiones, y cómo debemos aprender la verdad a través de la religión divina, y según las ceremonias religiosas formar y ejercitar nuestro espíritu y pensamiento [...] La religión llega incluso en auxilio de la naturaleza, fortifica sus fuerzas como la medicina fortalece la salud corporal, tal como el labrador aumenta la fertilidad de la tierra.
>
> Los demonios malignos engañan muy a menudo a quienes descuidan la religión y sólo se apegan a la naturaleza; en el conocimiento de la religión se halla menosprecio y remedio contra los vicios y protección contra los demonios del mal (*Ibid.*: 251).

Es así como la magia natural, que se ocupa particularmente del mundo elemental, necesita ser complementada por la magia ceremonial, que acude, con la fe, en ayuda de los hombres que dedican su fuerza y su conocimiento al dominio de la naturaleza. Sin embargo, el problema con el que se enfrenta Agrippa es, por un lado, el de la terminología que utiliza para referirse a las cosas divinas atribuyendo al culto religioso un término sancionado por las autoridades eclesiásticas, así como, por otro lado, el contenido mismo del concepto que abarca su llamada magia ceremonial: "Dos cosas rigen todas las operaciones de la magia ceremonial, escribe Agrippa, la Religión y la superstición (*Ibid.*: 256). Sin duda, Agrippa especifica la diferencia entre una y otra, dejando a la segunda como producto de un mal entendimiento de la religión verdadera. No obstante su insistencia en que la religión es el auténtico sostén de la magia, Agrippa deja escapar la idea de que no sólo la religión cristiana

contribuye a honrar a la divinidad y, por lo tanto, a sostener las operaciones mágicas. También las otras religiones contienen, parafraseando a Lactancio, algo de sabiduría. Con ello, Agrippa abre una grieta en la concepción de la magia ceremonial, ya que si bien la verdadera religión es la cristiana, las otras, incluida toda superstición, no son del todo enemigas de la verdad y del bien. "[...] cada religión, escribe, tiene una cosa buena que se dirige a Dios mismo [...] Y aunque Dios no aprueba sino una sola religión cristiana, no obstante no desaprueba en absoluto los demás honores religiosos que se le rinden en otras partes." (*Ibid.*: 257) La superstición queda entonces dentro de estas "otras" formas de servir a Dios, no necesariamente desde el mal, sino más bien, desde una cierta ignorancia que puede ser recuperada en función de la religión genuina. Así, continúa Agrippa:

> la superstición, aunque contraria a la religión verdadera, no es totalmente reprobada más que todas sus especies [...]. Entiendo cómo esta especie de superstición principalmente la que guarda cierto parecido con la religión en que imita todo lo existente en la religión respecto de los milagros, los sacramentos, las ceremonias, las observancias y todas las demás solemnidades, produce un poder no pequeño, y no obtiene menos fuerza de la credulidad del oficiante [...] *La superstición exige pues credulidad, lo mismo que la religión requiere fe.* (*Ibid.*: 257-258. Las cursivas son mías.)

Es aquí donde Agrippa toma distancia de Ficino y de Pico, donde claramente incorpora concepciones paganas a su idea de la religión. Si sus antecesores habían ya establecido un vínculo ineludible entre la magia y la religión (y, por supuesto, la filosofía, vista como una forma de magia y de teología), Agrippa va más allá al proponer abrir las fronteras del ámbito religioso; no se trata más de hacer uso de procedimientos cabalísticos para probar la única Verdad de Cristo, como lo hace Pico, sino de asumir, con todas sus contradicciones, la multiplicidad de "verdades" a las que pueden conducir tales procedimientos.

Es así como la superstición, remedo inexacto de la religión, no resulta necesariamente dañina, sino que pasa a ocupar un lugar significativo en la cultura mágica en la medida en que también ella, desde su lugar de *subordinación* frente a la legitimidad del cristianismo, es capaz, a su vez, de producir prodigios. Muy a pesar del esfuerzo de Agrippa por afirmar la hegemonía absoluta de la práctica religiosa legítima y legitimada, su discurso deja escapar una abierta simpatía por las formas *otras de fecundar el mundo.*

> debemos precavernos mucho, no permitiendo que sus errores [de la superstición] penetren por encima de las buenas razones de nuestra religión católica. Eso sería blasfemia y anatema, y yo mismo sería un blasfemo de esa ciencia, si no lo advirtiera al lector. Todos los escritos por mí preparados y aquí incluidos fueron obtenidos por mí de autores extranjeros, y no los entrego como verdades sino como conjeturas cercanas a la verdad, cual imitación de las cosas verdaderas. Debemos pues extraer la verdad entre los errores de los antiguos (*Ibid.*: 258).

Palabras de Agrippa que legitiman el saber de la *prisca theologia*, aunque también el de la superstición popular que no necesariamente queda asociado al mal, sino a una comprensión deformada de la verdadera religión. De esta manera, la llamada magia popular, tanto aquella asociada con la brujería como la entendida como pura superstición, adquiere en Agrippa una dimensión no vista en Ficino ni en Pico. Agrippa recupera en la última parte de su obra no sólo la magia culta y elemental de sus antecesores: sus últimas páginas están dedicadas a recuperar las virtudes indiscutibles de los talismanes y de las fórmulas mágicas que, ellas y sólo ellas, son capaces de operar verdaderos milagros en la naturaleza. Sólo este saber profundo de los elementos de la naturaleza y de las leyes del lenguaje, a través del conocimiento íntimo de la lengua hebrea, madre de todos los prodigios, es capaz de dar al mago y al aprendiz de brujo, las herramientas necesarias para introducirse en el mundo supraceleste, y crear junto a su Dios, los prodigios que hasta entonces sólo Él podía

realizar. Pasión del mago y desesperanza e impotencia del hombre que poco tiempo después de la muerte del filósofo se encarnará en una de las figuras más ricas de la literatura de occidente: el Doctor Fausto. Agrippa, ese "vagabundo intelectual" como lo llama Thorndike, muestra en su tercer libro sobre la magia ceremonial el aspecto más desencarnado del anhelo renacentista, en particular, aquel descrito por Pico della Mirandola en su *Oración sobre la dignidad del hombre.* El hombre como modelador y escultor de sí mismo, como hijo de su propia obra, es para Agrippa el responsable por tener acceso a las cosas divinas; sólo que para lograrlo hacen falta no sólo el saber subordinado a lo divino sino una pasión que lo sobrepase. De ahí que no se detenga ante ningún tipo de magia a su alcance, dándole ciertamente un valor preferencial a la letra hebrea *escrita* mediante la cual Dios fue forjando el mundo, pero no menos a la combinatoria de elementos naturales que pueden lograr lo que ya en su época era un ideal de la magia y en nuestros días, casi el reto de la ciencia: la posibilidad misma de dar vida, devolviéndola o, como en Paracelso, a través de la creación de un homúnculo.[11]

Conocer las propiedades del mundo natural, celeste y, por sobre todo, las propiedades del mundo supraceleste que rigen las leyes de la vida y de la muerte, es para el filósofo alemán el desafío más grande que le impone la magia. Llena de obstáculos, sin embargo, resulta su búsqueda en la medida en que en ella se oponen los principios de una fe religiosa cristiana y los límites que ésta impone. La frontera entre la vida y la muerte es un conocimiento que corresponde, en términos cristianos, sólo a Dios, pero Agrippa, a partir de su conocimiento de la magia cabalística y hermética pretenderá superar estos límites: aquí estará su valor, pero también el germen de su fracaso. Conociendo a fondo la relación de causa-efecto entre la palabra y la cosa, asumiendo las cualidades transformadoras de la permutación y la combinación cabalísticas, Agrippa se cree poseedor del lenguaje de la vida, ignorando que la tradición hermética y la cábala, a pesar de su intento por darle vida a un ser de arcilla, también se detienen frente a esta fronte-

ra, ante el umbral donde el ser, al margen del lenguaje, se diluye en el silencio.

El poder de la palabra y, en particular del nombre, son revisitados una y otra vez a lo largo de los tres libros de *La filosofía oculta*; en el nombre se encuentra lo más íntimo y, por ello, lo más vulnerable del ser humano. De ahí que Agrippa recurra constantemente a ejemplos donde esta vulnerabilidad y, en consecuencia, el poder del mago, aparecen en los más renombrados filósofos del pasado, apoyando de esta manera su más obsesiva ambición. Así, escribe Agrippa:

> con frecuencia, las amenazas y oprobios proferidos contra los malos demonios, particularmente contra los menores, como lamias, íncubos y demás, bastan para detenerlos o rechazarlos; como leemos en Lucano acerca de este maleficio:
>
> *Os haré salir por vuestro propio nombre, sacaré de los infiernos a los canes que custodian la Estigia, y los expondré a la luz de lo alto. Buscaré en todas las piras, observaré todas las exequias, os haré salir de vuestras tumbas, y os alejaré de vuestras urnas. Y a ti, Hécate, que acostumbras disfrazarte en la asamblea de los dioses, te haré aparecer ante ellos, pálida y cadavérica, y te impediré cambiar tu rostro infernal* (*Ibid.*: 330).

"Os haré salir por vuestro propio nombre", es decir, os conduciré al mundo de los muertos, pero también "os haré salir de vuestras tumbas", os regresaré a la vida, y con el poder sobre tu solo nombre, Hécate, te haré para siempre mi prisionera, "pálida y cadavérica". Agrippa, eco de las palabras de Lucano, pagó con creces su deseo de alcanzar una magia capaz de arrancarle las palabras al silencio último. Porque, como él mismo escribe, "¿Quién podrá hacer surgir de las piedras a los hijos de Abraham? [...] sólo aquel que dominó los elementos, venció a la naturaleza, ascendió por encima de los cielos" (*Ibid.*: 231). Y Agrippa el mago no lo logró; su aspiración más íntima no llegó a cumplirse, el secreto que encierra la muerte "no corresponde al contraído artesano, que no podrá brindar lo que no posee." (*Idem.*) Y el filósofo

de Colonia no logró poseerlo jamás. Pero su obra no fue la de un vagabundo intelectual, ni la del vulgar brujo amante de su diabólico perro, sino la de un humanista comprometido con *todo* el pensamiento mágico de su tiempo, que le abrió las puertas y le dio una proyección que ninguno de sus contemporáneos logró darle. Su obra y su vida dieron, con el tiempo, sus frutos; sin duda, a partir de él la filosofía mágica se forjó un camino sólido que atravesó los siglos del racionalismo hasta llegar con éxito al siglo XIX. Su vida, por otra parte, inspiró una de las más grandes leyendas y figuras de la literatura occidental: a Agrippa debemos no sólo la herencia del *magus* sino el rostro sobre el que la literatura delineó al personaje más próximo al hombre de nuestro tiempo: Fausto.

Cultura y barbarie en el Renacimiento

La cultura pagana del Renacimiento fue vencida: en esto, católicos y protestantes contribuyeron en igual medida, sin darse cuenta que lejos de luchar entre ellos, libraron una batalla contra un enemigo común.

I.P. Couliano

¿Es posible que el antónimo de "olvidar" no sea "recordar", sino "justicia"?

Yerushalmi

Siempre existe un deshecho.

Benjamin

"No existe documento de cultura que no sea a la vez documento de barbarie", escribe Walter Benjamin en su séptima tesis de filosofía de la historia. Y continúa: "Y puesto que el documento de cultura no es en sí inmune a la barbarie, no lo es tampoco el proceso de la tradición, a través del cual se pasa de lo uno a lo otro. Por lo tanto, el materialista histórico se distancia en la medida de lo posible. Considera que su misión es la de pasar por la historia el cepillo a contrapelo." (Benjamin, 1971: 81. Las cursivas son mías.) Benjamin piensa así el oficio de historiar de una manera inédita. Habría que aprender a hacer la historia relatándola de otra forma, invirtiendo el punto de vista, leyéndola a contrapelo, recuperando la voz de las víctimas y los derrotados: de los sin voz. Se trata, para el filósofo de la historia, de tomar distancia frente a los relatos hegemónicos, rescatando del silencio la barbarie oculta que acompaña a todo documento de cultura. El sentido de la historia se revela así, no en su trayectoria evolutiva sino en sus rupturas y accidentes; ahí donde la barbarie irrumpe para interrumpir la aparente continuidad histórica, ahí, en ese momento de desequilibrio y contratiempo, surge, como un relámpago, un fragmento de verdad original. En este sentido,

sería necesario ver en la historia y en la idea de su progreso un cierto proceso catastrófico, porque sólo desde la catástrofe se podrá "escribir" una nueva historia, ya que ésta se construye a partir de la escritura misma de la historia mirada desde sus accidentes y no del relato de su progreso continuo.

Desde esta perspectiva benjaminiana, ¿qué sentido tiene detenerse de nuevo a pensar en la magia renacentista, en sus brujas y sus filósofos?, ¿a dónde nos conduce el esplendor fantástico del Renacimiento cuando se mira a través de la persecución de viejas hechiceras y del fuego que las consumió? Contar esta historia cultural a contrapelo es relatarla desde sus brujas, es decir, desde esas mujeres que fueron silenciadas en nombre de un saber y de una moral que no encontraron un discurso autolegitimador de sus prácticas, y desde ahí, desde su destrucción, hacerles justicia, hablar desde su barbarie. Pero, ¿qué significa hacer justicia a más de cuatro siglos de distancia? Para Benjamin, la justicia se encuentra también en las palabras, en el relato mismo que el historiador de la cultura se atreve a contar desde otro lugar, en sentido contrario, a contrapelo de la historia. Y hay en nuestro incipiente siglo cuentas con la barbarie que aún no han sido saldadas. Acabamos de salir de un siglo definido por más de un historiador como el siglo de la gran barbarie, marcado por las mayores hambrunas de la historia y por el genocidio sistemático, donde el horror del nazismo llevó, a su vez, a la especie humana a ponerse a prueba en los campos de concentración, y donde el ser humano perdió su rostro en las cámaras de gas y en los crematorios. El siglo, muy a pesar de los grandes adelantos tecnológicos, termina en el desasosiego. Y si bien es cierto que la barbarie del siglo XX no es la misma que la de los siglos XV a XVI, los cimientos sobre los que se gestó no dejan lugar a dudas: en ambos casos se trata de una "alergia" violenta a la alteridad radical, negación del otro absolutamente otro, llámese judío, bruja, mujer, negro, indígena. La barbarie del Renacimiento fue la cacería de sus brujas, esas mujeres que en medio del despliegue imaginario y fantástico, "tuvieron" que morir para justificar tanto documento de cultura. Detrás de Miguel Ángel y de Leonardo, detrás

de las grandes construcciones arquitectónicas y filosóficas, detrás inclusive del incipiente pensamiento científico, están ahí, reducidas a cenizas, esas viejas brujas que no encontraron ya un acomodo en la redistribución de saberes y que, con sus cuerpos ya marchitos, fueron sacrificadas al fuego en nombre de la cultura, de la religión y de la buena moral. Mientras las cortes y las catedrales alojaban a esos cuerpos majestuosos y sensuales, la mano dura de la "cultura" inquisitorial acababa, o al menos lo intentaba, con los restos de una auténtica cultura pagana que había florecido durante siglos.

I.P. Couliano, en su espléndido libro *Eros et magie à la Renaissance,* es enérgico al respecto: el Renacimiento fue un paréntesis de esplendor fantástico en la historia cultural de occidente aniquilado de manera brutal por la Reforma, tanto católica como protestante. La censura del imaginario y el rechazo en bloque a la cultura de la era fantástica condujo a la modificación de la imaginación humana (Cf. Couliano, 1984: 269). El cuerpo, "dios" de la cosmovisión renacentista, debió pagar las cuentas por una religión en disputa; esos cuerpos que en el arte del periodo mostraban casi insolentes una sensualidad sin límites, se vieron en poco más de dos décadas, sobre todo en el ámbito protestante, sumergidos en la peor de las represiones. De Miguel Ángel o Signorelli a Burgkmaier y Baldung Grien nos encontramos ya en la escena de la barbarie, somos ya los espectadores del ocaso de todo erotismo, del eclipse del cuerpo y sus pasiones, del deterioro físico y moral de la cultura del deseo. Estamos, se podría decir, en el terreno mismo de la injusticia. "Un viajero francés en 1590 —escribe Empson— reportó: Alemania se encuentra casi totalmente ocupada construyendo hogueras para las brujas. Suiza ha sido obligada a destruir muchas de sus aldeas a causa de ellas. Viajeros en Lorena pueden ver miles y miles de piras a las que están atadas las brujas." (Empson, 1987: 1) Este escenario, que Empson intenta reconstruir para ubicar el momento en que se escribe el Fausto, es ya el teatro de la tragedia: con las brujas atadas a las piras, no sólo ellas morían, también una parte importante del imaginario de una época desaparecía consumiéndose

entre las llamas. Couliano insiste: esta deuda no ha sido saldada; catolicismo y protestantismo están detrás de ese fuego, pero también el pensamiento científico es testigo y parte de esta destrucción, de igual manera que las clases altas que abandonaron a su suerte a esa magia pagana, a pesar de ser ellas mismas sus naturales destinatarios. Occidente se ha visto, a través de sus brujas, mutilado, vivimos aún el momento de la cancelación y azote de los cuerpos. El rigor que nos impuso este cisma religioso sigue siendo parte de nuestra herencia, nuestra tradición se ha visto interrumpida, de ahí que sea necesario regresar, "a contrapelo" a la escena del trauma. Darle a ese momento, en nuestro presente, una nueva dimensión, una actualidad inédita. Es a eso a lo que se refiere Benjamin cuando habla de leer la historia en sentido inverso, removiendo lo que no ha sido puesto en escena, lo que no se ve, lo que produce "alergia". "Es, como escribe Stephane Mosés al referirse a Benjamin, como si la conciencia política del presente saltara por encima de los siglos para captar un momento del pasado en el que se reconoce; no para conmemorarlo, sino para reanimarlo, darle vida nueva, y tratar de realizar hoy lo que faltó ayer." (Mosés, 1997: 129) Y es ésta, quizá, la tarea de la memoria, no una memoria que rinde homenaje al pasado coagulándolo en ceremoniales e inmovilizándolo en la estadística, sino una memoria como política de la memoria, activa, que *piensa y actúa* en el presente para restituirle al pasado una justicia que "faltó ayer". Porque la memoria no es asunto del pasado sino del presente, de ese presente que tanto atesora Benjamin, pero también alguien como Derrida, preocupado por un imperativo de la responsabilidad como única posibilidad de construir el por-venir. Futuro y pasado se encuentran así comprometidos en un *hoy* que implica, necesariamente, un *hacer* consciente, un hacerse eco de las catástrofes de ayer. Porque si no, como el mismo Derrida escribe: "sin esa responsabilidad ni ese respeto por la justicia para aquellos que *no están ahí*, aquellos que no están ya o no están todavía *presentes y vivos*, ¿qué sentido tendría plantear la pregunta "¿dónde?", "¿dónde mañana?" "Ninguna justicia [...] parece posible

o pensable sin un principio de *responsabilidad*, más allá de todo *presente vivo*." (Derrida, 1996: 13.) Y, en efecto, ¿qué alcance tiene la pregunta por aquello por-venir cuando a nuestras espaldas se levanta ese montón de ruinas que no han encontrado acogida alguna, cuando las cenizas de miles de mujeres vagan como fantasmas buscando encontrar una sepultura? Es necesario, pues, *ejercer la memoria* para *ejercer la justicia* y, desde nuestro espacio, este ejercicio se llama, por una parte, escritura. Porque *ejercicio de escritura* es el intento por someter a la historia a una vuelta de tuerca, rescatando de sus recovecos a esos actores aparentemente menores y marginales sobre los que, sin embargo, se construyó la cultura de su momento. Y las brujas son, en este sentido, las víctimas que desde los márgenes del Renacimiento pagaron por la magnificencia mágica de su tiempo.

Ahora bien, ¿cómo hacerles justicia, aquí y ahora? Ciertamente rescatándolas del olvido e integrándolas a una historia viva, dándoles la voz que en su momento se les negó. Pero no se trata sólo de escucharlas a distancia sino de ver en qué medida su desaparición interrumpió el desarrollo del pensamiento occidental, de qué manera su persecución mutiló esa "dignidad del hombre" renacentista de la que nuestra modernidad se dice heredera. De qué manera seguimos siendo sus mutilados. Heredar no es tarea fácil; existe, en toda herencia, un principio de violencia que nos arrastra no sólo a recibirla de manera pasiva, sino a relanzarla, filtrarla, transformarla y reinterpretarla, inclusive a traicionarla. No se hereda sin cuestionar el acto mismo de heredar. De la misma manera en que lo heredado se nos impone con violencia, el que hereda tiene la obligación de pensar y repensar la herencia, de hablar ahí donde lo heredado calla, donde la tradición se sume en el silencio. Quien hereda tiene una doble responsabilidad: frente al pasado y frente al porvenir. De ahí que este *ejercicio de memoria* pretenda sacar a la luz eso que nuestra tradición ha mantenido en las sombras, no sólo para ejercer la justicia frente a una historia subterránea del Renacimiento, sino para hacerle justicia y actuar responsablemente ante un presente y ante un futuro por-venir.

Y ¿qué significaría este ser responsable frente a la destrucción de miles de brujas, frente al aniquilamiento de toda una sexualidad que no tuvo espacio en la nueva racionalidad? Georges Bataille, en su libro *La parte maldita*, habla de dos modalidades del consumo: "La primera, reducible, está representada por el uso del mínimo necesario, para los individuos de una sociedad determinada, para la conservación de la vida y para la continuación de la actividad productiva [...] La segunda está representada por los gastos llamados improductivos: el lujo, los lutos, las guerras, los cultos, las construcciones de monumentos suntuarios, los juegos, los espectáculos, las artes, la actividad sexual perversa (es decir, actividad desviada de la finalidad genital), representan otras tantas actividades que, por lo menos en las condiciones primitivas, tienen su fin en ellas mismas." (Bataille, 1974: 28-29) Es este último tipo de consumo la parte maldita, y es justamente este gasto sexual perverso e improductivo el que encontramos en las viejas hechiceras que acuden al Sabat demoniaco, dispendio puro que no encuentra ya acomodo en la sociedad moderna. Y es a esta parte maldita, cultura del exceso, a la que se enfrentan demonólogos y teólogos. Contra esa sexualidad sin intercambio ni recompensa se levantan los verdugos del *Malleus* atizando las piras, ya que es necesario arrancar de raíz el mal de aquello que no produce y que no se reincorpora a la maquinaria de producción-consumo. Porque, como sabemos, las brujas llevadas a la hoguera fueron en su mayoría mujeres que habían dejado atrás su etapa reproductiva y que se entregaban al diablo por puro "gasto" excesivo, dispendio puro de placer; el Sabat, en este sentido, pertenece a la cultura de la abundancia, de ese excedente libidinal que no exige ningún tipo de retribución, economía del don. La cultura mágica de la bruja participa plenamente de esa parte maldita de la que habla Bataille, y por ello, entre otras razones, se la destruye, se la silencia. Y quizá sea este silencio "maldito" el que nos obliga ahora a hablar, a rendir cuentas con esa parte de la sexualidad que nos fue cercenada y que, como escribe Couliano, aún nos atraviesa. Es esta parte maldita llevada al fuego una de las deudas que nos dejó la sociedad renacentista y es a

la bruja, con todo lo que ella implicó durante el periodo, a quien debemos hacer justicia, una justicia que mira ciertamente hacia atrás pero que marcará nuestros pasos hacia delante. En este sentido, echar a andar el pensamiento sobre este exceso libidinal silenciado en el momento de mayor esplendor del universo de lo fantástico sea ya contribuir en algo para reconocer en las brujas a esos actores renacentistas que desde su silenciamiento tienen aún mucho que decir. La cultura del dispendio está viva en nuestras sociedades, aunque lleve una vida soterrada; es por ello que al recorrer la historia a contrapelo, la bruja exige tomar la palabra y hablar desde los márgenes, contar su "verdad".

Recientemente, el antropólogo Roger Bartra, en su libro *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro,* se sumerge en el siglo XVI español para ver cuánto de la cultura occidental moderna debe a la melancolía del Siglo de Oro. Bartra se atreve a pensar la cultura como melancolía y sostiene que fue el siglo XVI español el que más contribuyó a "consolidar en Occidente el humor negro como una de las fuerzas motrices de la sociedad y de la política" (Bartra, 2001: 14). Sin embargo, habría que insistir en que es el Renacimiento y, concretamente, el pensamiento de Ficino, el que pone al melancólico a la altura del genio y de esa manera crea toda una cultura que asociará de ahora en adelante a la melancolía con una de las grandes fuerzas intelectuales positivas. Con Ficino, la melancolía dará un vuelco radical. La figura de Saturno como el planeta de la melancolía adquirirá cualidades inéditas, la polaridad de sus rasgos hará de él la figura de la contrariedad, pero al mismo tiempo, el planeta del genio, del hombre de espíritu e inteligencia. Saturno no conoce los medios términos, como escribe Ficino, "Saturno rara vez denota caracteres y destinos ordinarios, antes bien personas que se distinguen de las demás, divinas o bestiales, dichosas u oprimidas por el dolor más hondo" (Ficino, citado en Klibansky, 1991: 249). Fue Ficino, como escribe Klibansky, el que dio a conocer a toda Europa esta nueva concepción del hombre de espíritu. Pero Saturno, no obstante su influencia positiva, tuvo también durante el periodo, una actuación,

si podemos llamarla así, subterránea. Lo que para Ficino y Pico della Mirandola denotaba genio, para los demonólogos de la época simbolizaba el mundo de lo pagano, del exceso, de la mentira y la crueldad, de los desvaríos bestiales. Así, la melancolía del traductor de Platón nada tenía que ver con el desarreglo libidinal de la vieja bruja cuya sometimiento a la influencia del astro no conducía a la creación sino a la sumisión a la peor de las fuerzas. La bruja quedó así, junto al judío y a la mística, excluida del paraíso saturniano, aunque bajo su influencia, y arrojada junto con ellos, al pozo de lo perverso y lo diabólico, al mundo de lo irracional. Su melancolía será su cruz, no su sino; en ella, la melancolía será enfermedad y corrupción, pecado y desenfreno. En la bruja, el desarreglo humoral de la bilis negra se convertirá en patología erótica y ahí más que en cualquier otro elemento compartirá su suerte con el judío sometido al astro saturnino (Cf. Yates, 1982). Habrá que decir, sin embargo, que en términos generales, la melancolía estaba asociada al hombre y no a la mujer, de quien, se decía, evaporaba su bilis negra a través de la menstruación. Pero habrá que insistir, también, que en su gran mayoría las mujeres acusadas de brujería habían dejado atrás su etapa reproductiva, lo que hacía de ellas potenciales melancólicas. La melancolía asociada al arte, a la filosofía y a la poesía, tenía, en otro sentido, su contraparte, enfermedad del alma y del cuerpo, trastorno humoral, confusión de los sentidos. Ya Aristóteles, quien había insistido en la relación de la melancolía con el arte, veía también los trastornos que podía causar la influencia saturnina:

> El temperamento de la bilis negra tiene la naturaleza del soplo [...] De aquí proviene el que, en general, los melancólicos sean depravados, porque también el acto venéreo tiene la naturaleza del soplo. La prueba es que el miembro viril se hincha de improviso porque se llena de viento. (Cit. en Agamben, 1995: 45)

Desde entonces, el desarreglo erótico está ligado a la bilis negra. Ciertamente, Aristóteles se refiere a la sexualidad masculina y es a ésta a la que se refieren asimismo los filósofos

magos de la época. Pero no podríamos dejar de asociar este sentido depravado del acto venéreo con la forma en que la sexualidad femenina de la bruja es descrita por teólogos y demonólogos. Se levantarán algunas voces, como las del médico protestante Johann Wier o la de Agrippa, que tratarán de salvar de la hoguera a mujeres inocentes acusándolas justamente de padecer la enfermedad de Saturno. Las brujas, insiste Wier, son sólo viejas estúpidas e ignorantes afectadas por el morbo melancólico que las hace imaginar sus encuentros nocturnos con el diablo. Pero ni siquiera ellos serán capaces de transformar la melancolía de la bruja en una subespecie de la melancolía genial de un Ficino. Si bien se escucha hablar de enfermedad del genio, nada hay en el desarreglo humoral de la bruja que pueda asociarse al trastorno del filósofo o del hombre de letras. La bruja quedará marginada, junto con su melancolía, de la alta cultura renacentista y pagará con su vida en la peor de las barbaries. Desnuda y depravada, entregada al diabólico exceso de placeres: así la describirán sus contemporáneos, filósofos, magos, teólogos y, ante todo, toda la literatura demonológica que surgirá durante el periodo. Su vínculo con Saturno no le traerá, en su caso, ningún alivio, ninguna recompensa.

En su libro sobre los *Pasajes*, Walter Benjamin se refiere al historiador como pepenador. Lo que recoge de la basura es todo lo que ha sido "rechazado", "perdido", "despreciado", todo aquello que se ha dejado caer en el olvido. Su pepenador es una especie de guardián de la memoria y la justicia, aunque no a la manera de Funes el memorioso de Borges, que lo recolecta todo sin excepción ni jerarquías, pero cuya memoria no tiene nada que ver con lo justo. No, al pepenador de Benjamin le interesan sólo los deshechos que puedan en otro momento "levantar a las víctimas", conducir a los harapos del mundo a una movilización general, a una resistencia aunque simbólica frente a ese otro cúmulo de ruinas que es la catástrofe del progreso. Su lucha por la sobrevivencia es en el fondo una lucha contra el olvido; la historia, para Benjamin, no pasa por las remembranzas de las grandes acciones de los vencedores, sino por esa memoria

minuciosa, inquieta e inconforme que se detiene en los desechos, en los residuos y desperdicios, no para reciclarlos sino para traducirlos en actos, gestos, relatos, en otras palabras, la memoria que guardan los deshechos debe producir, como escribe Derrida, acontecimientos, nuevas formas de organización. Hay una historicidad de los harapos que ninguna historia oficial podría registrar, ya que es justo cuando las mercancías, entiéndase los acontecimientos históricos o sus actores, dejan de circular cuando realmente éstas dejan de ser lo que son, mercancías, para convertirse en otra cosa; sólo así estos harapos pueden aspirar a despertar en otra vida. El énfasis, para Benjamin, no está puesto en los despojos, ni tampoco en la recolección sino en el uso que el historiador hará de ellos, y éste tiene que ver con el futuro, con la responsabilidad del porvenir, con el devenir otra cosa de los harapos.

Se tiene memoria, entonces, porque se ejerce la memoria, se ejercita, se escribe: se actúa. Hacer memoria es un acto performativo que llama al extrañamiento, y sólo un ser capaz de extrañarse puede tener una actitud crítica frente al mundo; sólo un "despojo" de la historia puede conducirnos a mirarla a través de otra lente, a reinventarla, a narrar los tesoros que se ocultan en su interior. Las brujas son ese despojo que nos dejó el mundo mágico renacentista, son los "harapos" de su magnificencia; para ellas y desde ellas está narrado este libro que de principio a fin pretende darles una vida nueva a través de ese acto que Benjamin llama rememoración. Porque como él mismo sostiene: "Siempre existe un desecho" y mientras éste exista, habrá siempre lugar para un ejercicio de memoria, es decir, de justicia.

NOTAS

Introducción

[1] En su ensayo "Edades oscuras y Renacimiento", Garin escribe: "De hecho, fue justamente en la época del Renacimiento cuando comenzó a delinearse la imagen de las 'tinieblas' medievales, la imagen de un periodo intermedio de crisis entre la ejemplar civilización clásica y su renacer a través de una progresiva 'iluminación' de las mentes" (Garin, 1984: 41). Más adelante, continúa: "Al iniciarse el siglo XVI ya se halla bien delimitada en sus trazos fundamentales la silueta del periodo de las tinieblas, de la edad de medio" (*Ibid.*: 67). O, a finales del XVIII "Ya se había consagrado una determinada periodización y sus diferentes aspectos internos: en Italia, el Renacimiento de las letras y de las artes; en Alemania, la *religionis emendatio*; contra las tinieblas de la superstición, la luz de las artes y el fatigoso ascenso de la razón."(*Ibid.*: 69)

[2] Es interesante hacer notar que el tratado demonológico se convirtió en un verdadero género durante los siglos XV a XVII, y que éste encontró lectores ávidos que siguieron al pie de la letra las ideas oscurantistas de los inquisidores. Pero no fueron sólo esas mentes las que dieron lugar a este tipo de trabajos. Una mente lúcida y brillante como la de Juan Bodino fue otra más que cultivó con su *Demonomanie des sorciers* el género y que dedicó su entusiasmo a acabar con el mal de su tiempo: la brujería.

La bruja, el diablo y el inquisidor

[1] Versión consultada: *La Biblia de Jerusalén.*

[2] De ahora en adelante, al citar el libro de estos inquisidores, *El martillo para las brujas*, utilizaré como referencia únicamente el número de página.

[3] De hecho, podría decirse que es un problema que ha preocupado a los hombres desde la Antigüedad. Por ejemplo, el gnosticismo (siglo II d.C.) surgió como respuesta a este problema específico.

[4] En *Los procesos de hechicerías en la Inquisición de Castilla la Nueva*, Sebastián Cirac recoge de los Tribunales de Toledo y Cuenca algunos de los procesos en donde se da cuenta del tipo de laboratorio que tenían las brujas. Y dice: "Le hallaron [a una bruja] también en su laboratorio una calavera de *persona humana*, corazones de lechones, ranas, huesos de abubillas que compraba a los pajareros, tierra de las tres cárceles de Madrid, velas de cera verde, trigo, azafrán, agua bendita, habas, un bocado de pan mordido, una cinta con un herrete y tres nudos y una faja de dos lienzos, cosidos el uno al otro, de una vara de larga y dos de ancha, dentro de la

cual había plumas y huesos secos de abubilla [...] En un arca guardaba la cortesana madrileña María González dos pedazos de pan negro y duro mojados en *sangre* de hombre vivo" (Cirac, 1942: 40-41).

[5] Al igual que el vampiro, la bruja huye ante la cruz. El *Malleus* cuenta la historia de una bruja que quiso atacar a una mujer y cómo ésta logró salvarse de ella: "Pero, en secreto, me protegí con la señal de la cruz. Entonces en lo alto de la escalera, ante la cámara, la vieja se volvió, con una cara temible y encolerizada. Mirándome me dijo: Maldita seas, ¿por qué has hecho la señal de la cruz? Vete de aquí en el nombre del diablo" (217).

[6] Resulta importante señalar aquí los rasgos de la diosa Diana que llegan al Renacimiento. Ciertamente no son exactamente los mismos que definían a la diosa Artemisa, aunque algunas de sus características esenciales son recuperadas en un sentido contrario durante este periodo. Enrique Bonavides, en su ensayo "Artemisa/Diana o el enigma de los límites", explora este aspecto de la transformación de la diosa: "Artemisa es la diosa de las zonas limítrofes, de las fronteras, de lo que es propiamente el reino del Otro, puesto que, en el pensamiento occidental, el bosque es refugio de los vencidos y marginales, de los bandidos y aventureros, asesinos y fugitivos" (Bonavides, 1996: 212). Siendo una diosa liminar, su figura queda asociada durante el Renacimiento con la de la bruja, ya que, continúa Bonavides: "Ello no es de extrañar, dada la relación de las brujas con los fenómenos liminares: los marginados comparten la fisiognómica liminar con el salvaje, de manera que quienes se sitúan en los márgenes reales o imaginarios de la comunidad (leprosos, locos, pobres, brujas) tienen algo que ver con la diosa de la liminaridad" (*Ibid.:* 220). La bruja viene asociada a Diana también en su carácter de masculinidad. "Diana, la diosa de las brujas" que aparece en la mente renacentista como la figura femenina más masculina que tenía el varón ante sus ojos: Diana no representaba la virginidad femenina anhelada y custodiada por el hombre, sino una virginidad libre, que sin duda puede relacionarse con un erotismo sensual y por tanto peligroso [...] Como Diana, la bruja es pensada en su propio entorno, en una geografía conductual y funcional que el hombre asoció con el "otro", pues era "salvaje", no "civilizada": precisamente en ese sentido se relaciona la bruja con las estructuras imaginarias de Diana. (*Ibid.:* 221-222)

[7] Esto, por supuesto, no legitima la idea de la inexistencia concreta de prácticas de brujería, que ciertamente debieron haber funcionado como pretexto para la persecución. Carlo Ginzburg ha abierto, en este sentido, todo un campo inexplorado en la historiografía sobre la persecución de las brujas. No se trata, insisto, de negar la existencia misma de las prácticas mágicas, sino de destacar en este espacio la perspectiva desde donde se construyó su imagen a partir del Renacimiento.

El judío y la bruja: nuestros fantasmas

[1] Con el término *fantasma* me refiero aquí, por una parte, al sentido que Ficino da a este término, como la elaboración interna de una imagen mental. Sin embargo, la idea de la magia como una "ciencia de la manipulación de los fantasmas", a la que me refiero en el ensayo sobre Ficino y su filosofía del amor, no da cuenta del sentido en que utilizo el concepto *fantasma* dentro del contexto de este ensayo. Si bien éste está relacionado con la acepción de Ficino, el término *fantasma* tiene más que ver con la acepción freudiana, es decir, con aquello que indica la escena imaginaria en la que el sujeto está presente como protagonista y como observador y en el cual se realiza el cumplimiento de sus deseos inconscientes. Lo fantasmático tendría que ver pues con todo un universo inconsciente poblado de deseos y de temores, de impulsos tanto constructivos como destructivos, que nos conforman, aunque sea de manera contradictoria, como individuos. El fantasma sería la elaboración intelectual de un deseo proyectado sobre un objeto, que amenaza con volverse persecutorio.

Por otra parte cabe aclarar que el prototipo del judío medieval no desaparece durante el Renacimiento. Baste recordar el caso del Santo niño de Trento en pleno siglo XV para ver que sus características no se borran del todo con la entrada en escena de la bruja diabólica.

[2] De hecho, una buena parte de la literatura inglesa de esos siglos se refiere al judío como "bloudie".

[3] En relación con el doble carácter de la sangre —pura e impura—, resulta interesante destacar el hecho de que la sangre menstrual o la sangre post-parto remiten a la impureza y que quizás esto se deba al hecho de que se trata de una sangre que fluye sin que se desee, es sangre fuera del control humano y como tal es un símbolo de lo insólito y de aquello que angustia (Cf. Leonardo Cohen, "El valor simbólico de la sangre en el judaísmo primitivo", ensayo inédito). Al respecto, Cazeneuve escribe que "la sangre que escapa sin mediación de un acto voluntario es una imagen de la muerte que se avecina, y la muerte desafía todas las reglas con que el hombre pueda fijar su permanencia. Símbolo de vida, la sangre es un símbolo de cuanto hay de angustiante en la condición humana." (Cazeneuve, 1971: 85)

[4] En relación con este aspecto de la caracterización del judío medieval, resulta interesante el libro de Isaiah Shachar, *The Judensau. A Medieval Anti-Jewish Motif and its History*, donde se muestra a través de una riquísima serie de imágenes, la forma en que, particularmente en la Alemania de los siglos XI y XIII, se representaba al judío. El texto está lleno de referencias arquitectónicas, pictóricas, escultóricas, etcétera. Al final de este ensayo se muestran sólo algunas de las más significativas, o al menos aquellas que, por su contenido, me parecen más representativas de este

motivo recurrente en donde el judío aparece siempre asociado de manera directa con la marrana. No deja de sorprender esta asociación, dado el tabú que el rito judío impone a sus fieles sobre la carne de cerdo. Como se puede apreciar en la representación anterior, el vestido de uno de los judíos está marcado por letras en hebreo que no tienen un significado concreto, sino que aparecen ahí como *marca* de su origen. Las palabras, escritas en gótico, aluden a su sucia judeidad. Habría que hacer notar que en esta representación, la bajeza del judío no se da sólo por su pertenencia sino que, visto desde la perspectiva iconológica medieval, en la que el diablo se representa con frecuencia en forma de cerdo, el judío que aparece "chupando" el trasero de la marrana, es también el judío aliado del diablo que le rinde tributo, al igual que las brujas, en una especie de Sabat grotesco.

[5] También en este caso, la literatura sobre el asesinato ritual de los judíos es riquísima. Reproducimos sólo algunos de estos "textos" para mostrar la importancia del derramamiento de sangre, dejando para otro espacio el estudio detallado de las características mismas del ritual. Para profundizar en el tema véanse los libros de R. Po-chia Hsia, *The myth of ritual murder. Jews and Magic in Reformation Germany*, New Haven and London, Yale University Press, 1988; así como el libro de Joshua Trachtenberg, *The Devil and the Jews*, Filadelfia, The Jewish Publication Society of America, 1983 (1943).

[6] Resulta interesante referirnos aquí al libro de Leo Steinberg, *La sexualidad de Cristo*, para ver de qué manera en eso que él considera como un gran paréntesis en la historia de la pintura —el Renacimiento—, la sexualidad concreta de Cristo se muestra como la humanización de lo sagrado. En el periodo renacentista donde el sexo de Cristo se muestra sin ambages de ningún tipo, la sangre viene a ocupar, a su vez, un espacio particular. Se trata, sí, de la muerte del Redentor, pero al mismo tiempo, esta sangre, que representa la nueva vida del cristianismo, bien podría ocupar, como sugiere Steinberg, el lugar del semen. La sangre de Cristo es así el semen humanizado de aquel que vino a dar luz a un nuevo mundo, una nueva religiosidad. De su sexo erecto o sugerido entre velos emana un semen que es sangre, que es vida.

[7] En el Concilio de Letrán se especifica, por primera vez, la forma en que deberán vestir los judíos. Cito la Constitución núm. 68, *Los Judíos deben distinguirse de los cristianos por el vestido*: "En algunas provincias los Judíos se distinguen de los cristianos por la diversidad del vestido, pero en otras se ha dado pie a una confusión tal por lo cual nada los distingue. Por ello sucede que algunas veces, por error de los cristianos, se unan a mujeres judías o sarracenas, y los judíos y sarracenos se unan a mujeres cristianas. Para evitar que hombres tan reprobables puedan invocar la disculpa del error a causa del vestido, establecemos que esta gente, de uno y otro sexo, en todas las provincias cristianas y para siempre deban

distinguirse en público del de la población por su forma de vestir, como fue dispuesto incluso por Moisés." (*Concilio de Letrán IV*, 1215: 266)
También este Concilio se refiere al carácter pecaminoso de la usura judía: 67, *Acerca de la usura de los Judíos*: "Mientras más la religión cristiana trata de frenar la práctica de la usura, de manera más grave la maldad de los judíos se ejercita, de manera tal que en breve agotan las riquezas de los cristianos. Queriendo ayudar por ello a los cristianos en nuestras regiones y huir de los abusos de los judíos, establecemos con este decreto conciliar que si en el futuro los judíos, bajo cualquier pretexto, extorsionan a los cristianos con intereses altos y sin medida, deberá cesar todo comercio entre ellos y los cristianos hasta que no hayan reparado el daño de manera conveniente." (265)

[8] Véase la representación de la bruja de Hans Burgkmaier, que nos la muestra como una vieja encorvada, sobre cuyas espaldas pesan los años, con su larga túnica, el báculo, la mirada melancólica, y ese diablo rabioso con las pezuñas que, detrás de ella, como consejero inseparable, la acompaña en su discusión con el inquisidor.

[9] Remito aquí a la representación de los condenandos de Signorelli, ejemplo claro de cómo una pintura de tal sensualidad pudo en su tiempo ocupar un espacio en el universo sagrado de una catedral como la de Orvieto, en Italia. Este detalle es una muestra del lugar que llegó a ocupar la sensualidad renacentista de las clases altas frente a la persecución de la obscena sexualidad de la bruja. Como si fuera necesaria, de alguna manera, la represión en las bajas esferas de la cultura, para lograr un equilibrio en lo que podría llamarse una "economía de las pasiones".

[10] Los católicos afirman que la misa (el Sacramento de la Eucaristía) es un sacrificio real en el curso del cual el pan y el vino son transustanciados, es decir, se convierten en verdadero cuerpo y sangre de Cristo. Los protestantes, en cambio, sostienen que el sacrificio de Cristo tuvo lugar en el Calvario una vez y para siempre, y que la comunión es sólo un rito conmemorativo (Cf. *Diccionario de religiones*: 316). Ambos, católicos y protestantes, practican el rito de la Eucaristía, sólo que con perspectivas diferentes. Para Lutero, la idea de la transustanciación implica un acto de canibalismo y debe ser erradicado de la práctica religiosa. Éste es quizás uno de los puntos alrededor de los cuales se da la más fuerte discrepancia entre la iglesia católica y la protestante.
Por otro lado, la Contrarreforma, a partir del Concilio de Trento (1545), que originalmente tenía la intención de salvar el abismo entre protestantes y la Santa Sede, reafirma el carácter sagrado de la doctrina católica de la Eucaristía, definiéndola como: "la conversión maravillosa y singular de toda la sustancia del pan en el cuerpo de Cristo y de toda la sustancia del vino en su sangre, permaneciendo sólo la especie del pan y del vino" (Cf. *Diccionario de religiones*: 449).

Lutero, por otra parte, escribe acerca de la transubstanciación: "The Thomist opinions, whether they be approved by pope or by council, remain opinions and do not become articles of faith, even if an angel from heaven should decide otherwise. For that which is asserted without the authority of Scripture or of proven revelation may be held as an opinion, but there is no obligation to believe it [...] Transubstantiation [...] must be considered as an invention of human reason, since it is based neither on Scripture nor sound reasoning (*The Babylonish captivity of the Church, Op. Lat.* V, 16: 101).

[11] La literatura sobre la forma de vestir del judío medieval, así como de su representación en el arte del periodo, es riquísima. Desde el Concilio de Letrán es ya una obligación llevar el sombrero de pico, como lo muestra la representación en donde estos aparecen mamando de la marrana, así como un distintivo circular amarillo que llevan cosido en la parte superior del vestido. Otra de las características del judío medieval, o al menos de su representación, es la de ser generalmente pelirrojo. Este rasgo, heredado también por la bruja, puede tener varias interpretaciones. Entre ellas, quizá se encuentre el del color del fuego, asociado con el de los instintos no controlados y el de maldad. Para esto véase el ensayo de Ruth Mellinkoff, "Juda's Red Hair" (Ver bibliografía).

[12] Agradezco a Silvestra Mariniello esta valiosa referencia.

La Venus desdoblada: en torno a la filosofía *del amor en Ficino*

[1] Para Ficino, "fantasma" es la elaboración interna de una imagen mental. Con el término "manipulación de los fantasmas interiores", me refiero directamente a la expresión de I.P. Couliano en su *Éros et magie à la Renaissance*, con el cual define el concepto de magia: "la magia [...] es una ciencia del imaginario [...] y en tanto que ciencia de la manipulación de fantasmas, la magia se dirige en primer lugar a la imaginación humana, en la que ella trata de suscitar impresiones persistentes". (Couliano, 1984: 14)

[2] El sentido del término "imaginario" que utilizo y que al que me referiré de ahora en adelante, se inscribe dentro de la concepción que el historiador francés, Jacques Le Goff, da a este concepto. En su libro, *El imaginario medieval*, Le Goff define la dimensión imaginaria de una sociedad a partir de tres puntos de referencia. En primer lugar —dice—, el imaginario forma parte de la *representación*. Pero ocupa el lugar de la traducción no reproductiva, no traspuesta simplemente en imagen, sino creativa y poética en el sentido etimológico. En segundo lugar, el concepto de *imaginario* evoca el universo de los documentos con los que el historiador trabaja. Todos, incluyendo un pergamino, la tinta, un sello, un tipo de escritura, todos pueden contener una parte del imaginario de una sociedad dada;

pueden expresar, más que una representación, una imaginación de la cultura, de la administración, del poder. Es claro, sin embargo, que la historia del imaginario tiene sus documentos privilegiados y estos son, naturalmente, productos del imaginario: las obras literarias y artísticas. El tercer punto de referencia para hablar de lo imaginario deriva del hecho de que en el imaginario existen *imágenes*. Éstas constituyen desde hace tiempo el objeto de una ciencia específica: la iconografía. Un estudio de las imágenes que una sociedad dada produce permiten la comprensión de la función de la imagen en la cultura y en la sociedad. Cada vez más los historiadores se han dado cuenta de que todo en la vida de los hombres y de las sociedades pertenece también a la historia y puede ser objeto de un acercamiento histórico. El imaginario nutre y hace actuar al hombre. Es un fenómeno colectivo, social, histórico. Una historia sin el imaginario es una historia mutilada, desencarnada. Estudiar el imaginario de una sociedad significa, pues, llegar al fondo de su conciencia y de su evolución histórica. Significa ir a sus orígenes y a la naturaleza profunda del hombre.

[3] Recordemos que Platón, en el *Banquete* (203d), afirma que Eros es un mago. Y el propio Ficino en su *Comentario* escribe: "¿Pero por qué se llama al Amor mago? Porque toda la fuerza de la magia consiste en el amor: la obra de la magia es una cierta tracción de una cosa a la otra por similitud de naturaleza. Las partes de este mundo, como miembros de un animal dependiendo todas de un Auctore, se conectan por comunión de naturaleza." (Platón, cit. en Zambelli, 1991: 44)

[4] Conocido es el final feliz de la historia; Psique y Cupido, después de difíciles pruebas, logran finalmente su objetivo: la realización efectiva de su amor.

[5] En este mismo sentido, Ficino será abiertamente explícito frente a su rechazo de la magia ceremonial de la brujería, rescatando para su teoría del Eros una magia natural que es ante todo filosofía y que no atenta contra la virtud cristiana, que sólo aspira a la Belleza espiritual, aunque sea a través de la belleza del cuerpo. Una belleza que nada tiene que ver con la corrupción del tacto.

[6] El *De amore* se publica en 1484, fecha en que Inocencio VIII ordena la escritura del *Malleus Maleficarum*. Y no hay que olvidar que Ficino fue cabildo de la catedral de Florencia inmediatamente después de la muerte de Savonarola y "cómplice" oportunista de la monarquía de Lorenzo de Medici (Cf. Ficino, 1993: XXVII).

[7] "Saturno —planeta de la melancolía— fortifica el don de la contemplación por medio de los demonios saturnianos", dice Ficino en el *De amore* (129).

[8] Al referirse a los dones del amante, Ficino escribe: "el amor bestial y también el humano no puede existir jamás sin indignación. ¿Quién es el que no se indignará con aquel que le ha robado su alma? Pues como es

grata la libertad, así es odiosa la esclavitud. Y por esto odias y al mismo tiempo amas a los hombres hermosos. Los odias como ladrones y homicidas. Te ves forzado a admirarles y amarles, como espejos que resplandecen por el fulgor celeste. ¿Qué puedes hacer, desgraciado? ¡No sabes, ay, perdido, a dónde dirigirte! No quieres estar con tu asesino. Y tampoco quieres vivir sin esa visión feliz. No puedes estar con aquel que te pierde y te mata, y no puedes vivir si aquél, que con admirables encantos te roba y te usurpa todo entero para sí. Tú deseas escapar del que con sus llamas te abrasa, y deseas unirte a él para, al estar cerca del que te posee, estar unido a ti mismo (Ficino, 1984: 157).

[9] Para Ficino, el amor es un proceso fantasmático, que se genera por la vista y que se fija en el alma a través de la fantasía y la imaginación. Cito del *De amore*: "En nosotros, evidentemente, hay tres partes: alma, espíritu (*spiritus*) y cuerpo. El alma y el cuerpo, de naturaleza muy diferente entre sí, se unen por el espíritu (*spiritus*) intermedio, que es un cierto vapor muy tenue y transparente, generado por el calor del corazón de la parte más sutil de la sangre. De aquí, difundido por todos los miembros, toma las fuerzas del alma y las comunica al cuerpo. Igualmente, toma a través de los instrumentos de los sentidos las imágenes de los cuerpos exteriores, que no pueden fijarse en el alma, pues la sustancia incorpórea que es superior a los cuerpos no puede ser formada por ellos al recibir las imágenes. Pero el alma, estando presente en el espíritu en todas partes, fácilmente ve las imágenes de los cuerpos que se reflejan en éste como en un espejo, y a través de ellas, juzga los cuerpos [...] Entonces, mientras la contempla, por su propia fuerza, concibe en sí misma imágenes semejantes a aquéllas, e incluso mucho más puras. A esta concepción la llamamos imaginación y fantasía." (Ficino, 1984: 143-145)

[10] Es conocida la acalorada discusión durante el siglo XVI acerca del carácter melancólico de las brujas. Entre otros, el alemán Johann Weyer propone suspender la cacería de brujas, tomando en consideración que se trata sólo de viejas mujeres afectadas por el morbo de la melancolía. (Cf. Wier, 1991)

Pico Della Mirandola y la letra mágica de la cábala judía (1463-1494)

[1] De ahora en adelante las referencias bibliográficas a las *Tesis* de Pico se harán a partir del título con el que fueron publicadas en la versión española, es decir, con el nombre de *Conclusiones* (1982). De hecho, lo que presenta Pico como propuestas a las autoridades eclesiásticas son las *Tesis* que, una vez aprobadas, serían en su momento publicadas como *Conclusiones*. En el corpus del texto hablaré siempre de las *Tesis* aun cuando la referencia aluda a las *Conclusiones*.

[2] La cábala es la corriente más importante de la mística judía. Cábala significa tradición y, de hecho, es a través de la tradición oral como se mantiene hasta principios del siglo XIII, cuando, primero en el sur de Francia y después en España, empiezan a circular textos escritos, que tendrán una influencia significativa en la filosofía renacentista. La datación de estos textos por parte del pensamiento de los siglos XV y XVI será, sin embargo, equivocada; al codificarlos como textos surgidos de la época de Moisés, la filosofía renacentista, o al menos Pico della Mirandola y quienes "dieron vida" a la cábala cristiana, les otorgaron una autoridad ejemplar como fruto de una doctrina sagrada.

[3] No me detendré en este espacio a rescatar el importantísimo lugar que tuvo el pensamiento hermético en la obra de Pico. Me interesa de manera particular ver su relación con los libros cabalísticos que inspiraron su doctrina. Sin embargo, reconozco que una aproximación al trabajo de Pico della Mirandola que no tenga al menos presente la influencia hermética deja de lado buena parte de las fuentes que lo llevaron a concebir la idea de una cábala cristiana. Cito entonces un fragmento donde Umberto Eco resume las características del pensamiento de Hermes: "La opinión difundida era que aquellos que conocieran las cadenas ocultas que unían el mundo espiritual al mundo astral y éste al mundo sublunar, por lo cual actuando sobre una planta se puede influir en el curso de las estrellas y el curso de las estrellas, que a su vez influye en el destino de los hombres terrestres, y las operaciones mágicas realizadas sobre una imagen de la divinidad, obligan a la divinidad a seguir nuestro deseo. *Como es en lo bajo, así es en lo alto.* El universo se convierte en un gran teatro de espejos donde cualquier cosa refleja y significa todas las otras." (Eco, 1990: 44) Si bien ésta es, entre otras, una de las características centrales del hermetismo clásico del siglo II, éste vuelve a aparecer cuando "celebra su segunda victoria sobre el racionalismo de la escolástica medieval. En los siglos en que el racionalismo cristiano trataba de demostrar la existencia de Dios a través de razonamientos inspirados en el *modus ponens*, el saber hermético no muere. Sobrevive, marginado, entre los alquimistas y los cabalistas y en los pliegues del tímido neoplatonismo medieval. Pero al alba de aquello que llamamos el mundo moderno, en la Florencia del Renacimiento [...] se redescubre el *Corpus Hermeticum*, creación del siglo II helénico, como testimonio de una sabiduría antiquísima anterior a la de Moisés. Reelaborado por Pico della Mirandola, Ficino y Reuchlin, es decir, por el neoplatonismo renacentista y por el cabalismo cristiano, el modelo hermético pasa a nutrir gran parte de la cultura moderna, desde la magia hasta la ciencia." (*Ibid.*: 46)

[4] La fórmula *traduttore/traditore* es absolutamente moderna. Durante la Edad Media, la labor del traductor no era *copiar de manera fiel* el original; se trataba más bien de glosar e inclusive completar el texto con nuevos

comentarios que pasaban a formar parte del texto mismo. La idea de la traducción como *copia fiel* surge con el humanismo y va a desarrollarse hasta la modernidad. Pero ya en pleno siglo XX surgen de nuevo teorías que intentan rescatar, aunque de manera peculiar, el espíritu de la traducción medieval. Este ensayo pretende acercarse a la traducción desde la perspectiva benjaminiana que cancela de manera radical la fórmula *traduttore/traditore.*

[5] Las citas de las *Conclusiones* de Pico della Mirandola están tomadas de la edición bilingüe —latín-español—, publicadas por ediciones Obelisco. Todas ellas han sido tomadas del latín y traducidas al español por la maestra Patricia Villaseñor. Agradezco a Patricia su paciencia y apoyo en este trabajo.

[6] He hablado hasta ahora de Pico como el traductor que supo acompañar y rescatar lo más íntimo del hebreo. Y sin embargo, está apreciación resulta injusta si nos acercamos al personaje de Mithridates, quien fue el que, a partir de su conocimiento profundo de ambas lenguas, supo transmitirlo al propio Pico. En este sentido, quizás habría que hablar del filósofo, no como autor único, sino como una figura que aglutinó a una serie de traductores que, como grupo, dio forma a una determinada tradición cabalística. Por otra parte, es importante destacar que si bien Mithridates ocupa un lugar relevante en la tarea de traducción de la cábala, éste por sí solo no hubiera llegado a ocupar el lugar del humanista que fue Pico della Mirandola.

[7] De hecho, son tres los estudiosos judíos que dan a conocer a Pico el material de la cábala. El primero que habla a Pico de la mística judía, aunque no sea precisamente un admirador de ella, es Elia del Medigo; es él quien pone por primera vez en contacto a Pico con la doctrina de los cabalistas. Mithridates ocupará ciertamente un lugar importantísimo como el traductor principal del corpus cabalístico a partir del cual Pico elaborará sus *900 Tesis.* Y, finalmente, será Johanan Alemanno, gran erudito, quien lo guiará durante sus últimos años en el estudio del hebreo.

[8] El nombre de Yahveh Yahveh Yahveh Uno aparece escrito en hebreo en el texto original.

[9] Pico es arrestado en 1488 y encarcelado en Francia durante un mes. Sin embargo, gracias al apoyo de intelectuales y políticos, Pico logra asilarse en Florencia, donde pasará los pocos años que le quedan de vida. El apoyo de Lorenzo de Medici fue mayúsculo; Garin cita una carta, fechada el 19 de enero de 1488 y enviada al pontífice, donde Lorenzo defiende abiertamente el trabajo y la suerte del joven Pico: "He tenido conocimiento de que se están promulgando bulas y diversos tipos de persecuciones contra el señor conde della Mirandola. Tenga cuidado el pontífice en no ceder a las pasiones y no llegue a organizar algún gran

escándalo en la Iglesia de Dios. [...] En Florencia, "personas religiosas y doctas" han leído la *Apología* y nada han hallado en ella de reprobable." (Garin, 1984: 185) La acusación contra Pico llega inclusive hasta España, donde el famoso inquisidor Torquemada queda sobre aviso en caso de una eventual aparición del filósofo en esas tierras.

[10] La obscenidad de la bruja, generalmente asociada al pacto con el demonio y a una sexualidad poco refinada, hace pensar sin embargo en un episodio de la vida de Pico, un par de meses antes de entregar sus *Tesis* en Roma. En mayo de 1486 Pico se rapta a caballo a Margarita Mariotto de Medici, mujer casada y pariente pobre de la familia. El escándalo quedó consignado, como escribe Garin, incluso en textos solemnes. Pico fue perseguido y la mujer liberada. Pero mucha tinta se gastó en hablar del caso. El fiscal Guidoni sostenía que "aunque son muchos los que han cometido tales errores inflamados por Venus", sólo el conde ha perdido la reputación de santo que para muchos tenía para convertirse a sus ojos en un Lucifer." (Garin, 1984: 181) ¿Qué tan lejos quedaba este episodio de la lascivia de la bruja? Y sin embargo, qué suerte más opuesta: una habría de terminar en la hoguera; el otro, habría de cambiar la percepción misma de la teología, dejando una huella imborrable en el pensamiento religioso y filosófico no sólo renacentista.

[11] En *L'ambigua natura della magia*, Paola Zambelli acentúa este rasgo del periodo, donde filósofos como Ficino y Pico, intentarán deslindar su pensamiento de la magia demoniaca operada por las brujas. Sin embargo, ambos participan de principios semejantes al de la magia ceremonial. "Pico y Ficino insistirán en la distinción de su magia de aquella prohibida, es decir, de la de las prácticas populares. Ellos trataban, en fin, de distinguir a los magos de las brujas, sin embargo, no habían logrado eliminar completamente de la disciplina todo aspecto que confinase con la magia de los espíritus: por ejemplo, algunas de las *Conclusiones* de Pico se inspiraban en Hermes Trismegisto, otras en Orfeo, en Zoroastro o en los caldeos, es decir, en aquellos filósofos-magos-sacerdotes del antiguo Oriente, que Ficino había colocado en primerísimo plano, pero que muy pronto los censores teológicos más doctos pondrán bajo acusación como los fundadores de la goecia, de la necromancia y de la misma brujería." (Zambelli, 1965: 182)

Agrippa, el mago (1486-1535)

[1] Agrippa defiende en Metz, en 1519, a una niña acusada de ser bruja sólo por el hecho de que su madre había sido acusada y quemada por brujería. Agrippa la defiende, y finalmente la salva de la pira, argumentando que es un razonamiento herético suponer que el diablo pueda extender su poder de manera congénita de madre a hija.

[2] Basten aquí un par de referencias pictóricas para ver de qué manera, la figura femenina transformada en bruja cobra una fuerza destructiva irrefrenable, comparada con la sensualidad de la pintura renacentista italiana. Baste asomarse a un par de obras de Hans Baldung Grien, a la de Hans Bugkmaier o la de Grünewald para darnos cuenta de qué manera la Reforma desfigura el rostro de la mujer y con ello, toda una moral renacentista. Es cierto que las brujas fueron llevadas a la hoguera, en primer lugar, en países católicos, pero es cierto también que ninguno de ellos la dibujó con la ferocidad y el desprecio de estos pintores alemanes.
[3] Walker insiste sobre este punto crucial en la figura de Agrippa. Escribe: "Incluso cuando Agrippa sigue de cerca las fuentes neoplatónicas, él difiere fuertemente de Ficino y de la mayoría de los últimos sincretistas en el sentido de que no hace ningún esfuerzo para forzarlos dentro de un marco cristiano, o para prevenir al lector en contra de las ideas religiosas no ortodoxas que ellas contienen" (Walker, 1958: 93). "[...] frecuentemente y de manera especial en el tercer Libro discute las plegarias y las ceremonias cristianas en relación con la magia y las religiones paganas, y las concibe abiertamente como ejemplos de la misma actividad básica. Magia y religión, cristiana o pagana, son para él de la misma naturaleza: la *prisca theologia* es también una *prisca magia* y es aceptada de un modo excepcionalmente "liberal". (*Ibid.*: 96)
[4] Charles Zika escribe: "fue en primer lugar la afirmación de Reuchlin sobre la posible fusión de la magia con la religión lo que constituyó la fuerza motora que permitió a Agrippa formular, en *De Occulta Philosophia*, la idea de que una magia sacralizada daría la posibilidad a otras formas de magia de ser vistas en una perspectiva correcta, y finalmente ser purificadas y restauradas a su anterior lugar de honor." (Zika, 1976: 138)
[5] Existe, además, un cuarto libro apócrifo atribuido a Agrippa, que aparece en varias de las ediciones, aunque los estudiosos de este filósofo, en términos generales, descartan la idea de que éste haya sido escrito por el autor de la *La filosofía oculta.*
[6] En su *De incertitudine* Agrippa escribe: "nada hay más pernicioso para la salud del cuerpo y la salvación del alma de los hombres que la práctica de las artes y la cultura de las ciencias".
[7] Agrippa continúa su defensa de la publicación de un libro al que su *De Vanitate* había ya acusado. En realidad, lo que hace con su defensa es decirnos lo importante que había sido este libro desde mucho antes de su publicación, así como la seguridad del filósofo de que no se trataba sólo de un mero error de juventud. Cito: "Pero, se me dirá, este libro de tu juventud, si ahora te retractas de tus doctrinas porque eres viejo, ¿por qué las publicas? A esto yo respondo que en la época en que escribí este libro por primera vez, esperando corregirlo y mejorarlo un día, se lo comuniqué al sabio Tritemio, abad de Wurtzbourg, solicitándole sus con-

sejos. La obra aún incompleta circuló desde entonces de mano en mano y recorrió Italia, Francia y Alemania. Fue así como yo supe que deseaban imprimirla; fue lo que hizo que me decidiera a ocuparme yo mismo, creyendo que habría menos inconvenientes al darla para la publicación después de haberla corregido, que dejarla salir imperfecta de las manos de otros. Y además, me pareció que no era un crimen el querer conservar así los frutos de los trabajos de mi juventud." (Ep. VI, 12, en Prost, 1965, t. II: 361)

[8] Como escribe Paola Zambelli: "ambiguos son ciertamente Tritemio y Agrippa, que hacen coexistir la magia ceremonial con la "natural" —que por definición debía excluir a la otra— y que además tratan de disimular tal coexistencia.

Pero son ambiguos también los magos programáticamente "naturales" como Ficino, Giovanni Pico y Giambattista della Porta: de acuerdo con ellos, quien conoce y sabe combinar las propiedades ocultas, aunque siempre naturales, que se encuentran en el reino mineral, en el vegetal y en el animal (incluido el hombre) logra en cualquier parte obtener prodigios en el mundo contingente y finito, bajo las órbitas de la luna. De acuerdo con las declaraciones de los magos doctos, estos prodigios no requerirían la intervención del diablo o de los demonios planetarios: aun cuando se prescriben ritos, ceremonias e invocaciones, no se trataría con estas formas pararreligiosas, es más, con estos verdaderos y propios conjuros, de transgredir la armonía y la regularidad de la naturaleza." (Zambelli, 1991: IX)

[9] El concepto de profecía manejado por Agrippa y su concepción mágica de los nombres bien podrían asociarse con la teoría cabalística de Abulafia, quien consideraba al místico como un profeta. Cito un fragmento de Scholem donde sintetiza esta visión del cabalista español: "Abulafia es perfectamente consciente de la fuerza inmediata que emana de las palabras, y sobre todo de las palabras purificadas hasta el límite, aparentemente sin significado, pero en realidad cargadas de sentido, así como de sus metamorfosis, de sus "revoluciones"[...] Para él existe una magia [del lenguaje], es decir, un algo incomunicable que constituye precisamente la irradiación de las palabras. Existe una dimensión interna y profunda de la magia que no se puede considerar sometida a la prohibición de la brujería o de la magia práctica. Se trata de la *magia lícita que practicaban los profetas.* [Las cursivas son mías] [...] Sin embargo, quien se adjudique el derecho, sin haber sido elevado a la dignidad de profeta, de intervenir en la naturaleza a través de esta fórmula de técnica, sucumbe a la tentación de las ciencias mánticas, es decir, a la magia en el sentido habitual del término. Esta disciplina, la "ciencia de los demonios", no está sin duda desprovista de bases reales, pero representa una falsificación de la mística verdadera porque es su imitación grosera volcada hacia lo que es pura-

mente exterior [...] El mago es un hombre que, en lugar de consagrarse al Señor (*dominus*) se consagra al diablo (*demonas*). Para Abulafia, Satán representa la materialidad de la naturaleza y el cabalista lo destrona devolviéndolo a sus bases espirituales." (Scholem, 1983: 97-98)

[10] No es casual, en este sentido, que Agrippa recibiera toda clase de ataques. Jean Catilinet, doctor en teología en Bourgogne, lo ataca desde 1510, cuando aún su libro no circulaba de manera oficial, aunque ya se conocía su contenido. Catilinet lo describe como un "joven extranjero, que se ha atrevido a introducir en las escuelas las doctrinas condenadas y prohibidas de la cábala, someter al Talmud los textos de las Santas Escrituras y preferir la autoridad de los rabinos judíos a la de los Padres y los doctores de la Iglesia [...] Agrippa no es más que un hereje hebraizante." (Prost, 1965, t. II: 180)

[11] Esta idea tiene que ver, también, con la tradición judía sobre la creación del golem, de ese ser de arcilla al que se da vida a través del nombre. Referencias a este "ser artificial" se encuentran en autores importantes de los siglos XV y XVI, entre ellos, Alemanno, maestro de Pico y, por supuesto, el propio Agrippa.

BIBLIOGRAFÍA

Acta Poetica 17
1996 Número monográfico dedicado al pensamiento mágico del Renacimiento, a cargo de Esther Cohen y Patricia Villaseñor, Instituto de Investigaciones Filológicas, Seminario de Poética, México, UNAM.

Agamben, Giorgio
1995 *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental,* Valencia, Pre-Textos.

Agrippa, E. Cornelio
1994 *La filosofía oculta,* trad. de Héctor V. Morel, Buenos Aires, Kier.

Anglo, S.
1976 "Melancholia and Witchcraft: The debate between Wier, Bodin and Scot", en *Folie et déraison à la Renaissance,* Bruselas.

Antología *Humanismo y Renacimiento*
1986 Selección, trad., introd. y notas de Pedro Rodríguez Santidrián, Madrid, Alianza Editorial.

Apuleyo
1978 *El asno de oro,* Madrid, Gredos.

Ariés, Philippe y Georges Duby
1989 *Historia de la vida privada, vol. 3. Del Renacimiento a la Ilustración,* Madrid, Taurus.

Bartra, Roger
2001 *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro,* Barcelona, Anagrama.

Bataille, Georges
1974 *La parte maldita,* Barcelona, EDHASA.

Battisti, Eugenio
1989 *L'antirinascimento,* 2t., Milán, Garzanti Editore.

Baxter, Christopher
1977 *The Dammned Art. Essays in the Literature of Witchcraft,* Londres, S. Anglo.

Benjamin, Walter
1971 "Tesis de filosofía de la historia", en: *Ángelus Novus*, pról. de Ignacio de Solá-Morales, trad. de H.A. Murena, Barcelona, EDHASA.
Biblia de Jerusalén
1981 Bilbao, Desclée de Brouwer.
Blumenkranz, Bernhard
1966 *Le Juif médiéval au miroir de l'art chrétien*, París, Études Augustinienes.
Bonavides, Enrique
1996 "Artemisa/Diana o el enigma de los límites", en: *Acta Poetica*, núm. 17, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.
Burton Russell, Jeffrey
1984 *Witchcraft in the Middle Ages*, Nueva York, Cornell University Press.
1984 *Lucifer. The Devil in the Middle Ages*, Ithaca y Londres, Cornell University Press.
Burton, Robert
1983 *Anatomia della melancolia*, ed. de J. Starobinski, Venecia, Marsilio Editore.

Campanella, Tommaso
1925 *Del senso delle cose e della magia*, a cura de Antonio Bruers, Bari, Laterza e Figli.
Camporesi, Piero
1989 *I Balsami di Venere*, Milán, Garzanti.
1991 *Rustici e buffoni. Cultura popolare e cultura d'élite fra Medioevo ed età moderna*, Turín, Einaudi.
1990 "La Hostia consagrada: un maravilloso exceso", en *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, primera parte, Madrid, Taurus.
Cantimori, Delio
1975 *Umanesimo e religione nel Rinascimento*, Turín, Einaudi.
1985 *Los historiadores y la historia*, Barcelona, Ediciones Península.
Caro Baroja, Julio
1965 *The world of the witches*, Chicago, University of Chicago Press.

Castelli, Enrico
1952 *Il demoniaco nell'arte*, Milán-Florencia, Electa Editrice.
Castoriadis, Cornelius
1983 *La Institución imaginaria de la sociedad*, Barcelona, Tusquets.
Cazeneuve, Jean
1971 *Sociología del rito*, Argentina, Amorrortu.
Cirac, E. Sebastián
1942 *Los procesos de hechicerías en la Inquisición de Castilla la Nueva*, Madrid, Instituto Jerónimo Zurita.
Cixous, Hélène y Catherine Clément
1986 *The Newly Born Woman*, Minnessota, University of Minnessota Press.
Cohen, Esther
1994 *La palabra inconclusa. Ensayos sobre cábala*, México, Taurus Humanidades-UNAM.
Cohn, Norman
1977 *Europe's inner demons*, Nueva York, A Meridian Book, New American Library.
Conciliorum Oecumenicorum Decreta, Giuseppe Alberigo, G. Dosseti *et al.* (eds.), edición bilingüe, Bolonia, Edizioni Dehoniane.
Couliano, I.P.
1984 *Éros et magie à la Renaissance*, París, Flammarion.

Delumeau, Jean
1989 *El miedo en Occidente*, Madrid, Taurus.
Derrida, Jacques
1996 *Espectros de Marx*, Madrid, Trotta.
De Ventos, Rubert X.
1980 *De la modernidad*, Barcelona, Ediciones Península.
De Maio, Romeo
1988 *Mujer y Renacimiento*, Madrid, Mondadori.
Duby, Georges y Michelle Perrot
2000 *Historia de las mujeres. Del Renacimiento a la Edad Moderna*, Madrid, Taurus.

Eco, Humberto
1990 *I limiti dell'interpretazione*, Milán, Bompiani.
1993 *La ricerca della lingua perfetta*, Bari, Editori Laterza.
Empson, William
1987 *Faustus and the Censor. The English Faust-book and Marlowe's Doctor Faustus*, recovered and edited with an introduction and postscript by John Henry Jones, Oxford, Basil Blackwell.

Festugiere, Jean
1941 *La philosophie de l'amour de Marsile Ficin*, París, Librairie Philosophique J. Vrin.
Ficino, Marsilio
1956 *Commentaire sur Le Banquet de Platon*, presentación y traducción de Raymond Marcel, París, Société d'Édition "Les Belles Lettres". Existe versión en español: 1984 *Comentario al Banquete de Platón*, Madrid, Tecnos.
1965 *Teologia Platonica*, Bolonia, Zanichelli.
1993 *Sobre el furor divino y otros textos*, Barcelona, Anthropos.
Foucault, Michel
1967 *La historia de la locura*, México, FCE.
1979 *L'ordine del discorso*, Turín, Einaudi.
1996 "Médicos, jueces y brujos en el siglo XVII", en *La vida de los hombres ilustres*, La Plata, Argentina, Caronte Ensayos.
Frazer, G. James
1978 *Il ramo d'oro*, Turín, Boringhieri.
Freud, Sigmund
1975 *El malestar en la cultura*, Madrid, Alianza Editorial.

Garin, Eugenio
1984 *La revolución cultural del Renacimiento*, pról. de Miguel Ángel Granada, trad. de Doménec Bregada, Barcelona, Editorial Crítica, Grijalbo, 2a. ed.
1937 *Giovanni Pico della Mirandola. Vita e dottrina*, Florencia, Le Monnier.
1975 *Rinascite e Rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVII secolo*, Bari, Laterza.

1975 *Umanesimo e Rinascimento*, Bari, Laterza.
1982 *Lo zodiaco della vita. La polemica sull'astrologia del Trecento al Cinquecento*, Bari, Laterza.
1991 "The Philosopher and the Magus", en *Renaissance Characters*, Chicago, University of Chicago Press.

Ginzburg, Carlo
1991 *Ecstasies. Deciphering the witches' Sabbath*, Nueva York, Penguin Books.
1986 *El queso y los gusanos*, Barcelona, Muchnik editores.
1985 *Night Battles. Witchcraft and agrarian cults in the sixteenth and seventeenth centuries*, Virginia, Penguin Books.

Girard, René
1972 *La violence et le sacré*, París, Éditions Grasset.

Guazzo, Brother Franceso Maria
1929 *Compendium Maleficarum*, Londres, John Rotker (1608).

Idel, Moshe
1988 *Kabbalah: New Perspectives*, New Haven y Londres, Yale University Press.
1983 "The magical and neoplatonic interpretations of the Kabbalah in the Renaissance", en *Jewish Thought in the Sixteenth Century*, Cambridge, Harvard University Press.
1990 *Golem. Jewish Magical and Mystical Traditions on the Artificial Anthropoid*, Nueva York, State University of New York Press.

Kamen, Henry
1979 *La Inquisición española*, Barcelona, Grijalbo Crítica.

Kieckhefer, Richard
1976 *European Witch Trails. Their foundations in popular and learned culture, 1300-1500*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press.

King, L. Margaret
1993 *Mujeres renacentistas. La búsqueda de un espacio*, Madrid, Alianza Editorial.

Klaits, Joseph
1985 *Servants of Satan. The age of the witch hunts*, Bloomington, Indiana University Press.

Klibansky, R., E. Panofsky y F. Saxl
1991 *Saturno y la melancolía*, Madrid, Alianza.
Koyré, Alexandre
1978 *Estudios de historia del pensamiento científico*, México, Siglo XXI.
Kraemer, H. y J. Sprenger
1976 *El martillo de las brujas*, Madrid, Ediciones Felmar Abraxas.
Kristeva, Julia
1990 "El Cristo muerto de Holbein", en *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Primera parte, ed. por Michel Feher con Ramona Naddaff y Nadia Tazi, Madrid, Taurus.

Le Goff, Jacques
1985 *L'imaginaire médièval*, París, Gallimard.
1991 *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Barcelona, Paidós.
1987 *La Bolsa y la Vida. Economía y religión en la Edad Media*, Barcelona, Gedisa.
Levinas, Emmanuel
1979 *La traccia dell'altro*, Nápoles, Libreria Tullio Pironti.
1995 *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, trad. de Daniel E. Guillot, Salamanca, Ediciones Sígueme.
Lucas, S. Henry
1930 "The Great European Famine of 1315, 1316 and 1317", en: *Speculum. A Journal of Mediaeval Studies*, vol. V, núm. 4, Cambridge, Mass: The Mediaeval Academy of America.
Lutero, Martin
The Babylonish Captivity of the Church. Op. Lat. 16, en *Classic Texts in the History of Christianity*, Apuntes, Universidad de Jerusalén.

Marcus, R. Jacob
1979 *The Jew in the Medieval World*, Nueva York, A Temple Book, Atheneum.
Martínez Moreno, doctor don Martín
1786 *Historia del Martirio del Santo Niño de la Guardia*, Madrid, Imprenta de D. Pedro Marín.
Mauss, Marcel
1971 *Sociología y Antropología. Historia y fuentes de la magia*, Madrid, Editorial Tecnos.

Mellinkoff, Ruth
1982 "Juda's Red hair and the Jews", en: *Journal of Jewish Art* 9, Jerusalén, Center for Jewish Art of the Hebrew University.
Merkel, Ingrid y G. Allen Debus (eds.)
1988 *Hermeticism and the Renaissance. Intellectual History of the Occult in Early Modern Europe*, Washington, The Folger Shakespeare Library.
Michelet, Jules
1987 *La bruja*, Barcelona, Ediciones Akal.
Mier, Raymundo
1992 "Oblicuidad de la esperanza: magia y disipación de la norma", en: *Tramas*, núm. 4, México, UAM Xochimilco.
Monod, Bernard
1903 "Juifs, sorciers et hérètiques au Moyen Age", en: *Revue des Études Juives*, t. 49, París, Mouton.
Mosès, Stéphane
1997 *El ángel de la historia. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Valencia, Frónesis, Cátedra.

Nathan, Elia
1995 *Cartas de Navegación del mal*, Tesis.
Nauert, Charles
1965 *Agrippa and the crisis of Renaissance Thought*, Urbana, University of Illinois Press.

Otto, F. Walter
1973 *Los dioses de Grecia*, Buenos Aires, Eudeba Editorial.

Paolucci, Antonio
1992 *Luca Signorelli*, Milán, Scala.
Pico Della Mirandola, Giovanni
1982 *Conclusiones mágicas y cabalísticas* (1486), Introd. de Julio Peradejordi, trad. del latín de Eduardo Sierra, Barcelona, Ediciones Obelisco.
1986 "Discurso sobre la dignidad del hombre", en L.Valla, M. Ficino *et al.*, *Humanismo y Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial.

1996 "De la dignidad del hombre", en *Humanismo y Renacimiento*, México, Ramón Llaca y Cía., S.A.

Pico della Mirandola, Giovanfrancesco

1989 *Strega o delle illusioni del demonio*, Letteratura Universale Marsilio, Venecia, Marsilio Editori.

Platón

1972 *Diálogos*, México, UNAM.

Po-chia Hsia, R.

1988 *The myth of ritual murder. Jews and Magic in Reformation Germany*, New Haven y Londres, Yale University Press.

Prost M. August

1965 *Corneille Agrippa. Sa vie et ses oeuvres*, Nieuwkoop, B. De Graff (1881-1882).

Reuchlin, Johann

1973 *La Kabbale (De arte cabalística)*, París, Éditions Aubier Montaigne.

Royston Pike, E.

1978 *Diccionario de Religiones*, adaptación de Elsa Cecilia Frost, México, FCE.

Sartre, Jean Paul

1993 *Réflexions sur la question juive*, París, Seuil.

Secret, François

1957 "Pico della Mirandola e gli inizi della cabala cristiana", en *Convivium* N.S. I, Turín, Génova, Milán, Società Editrice Internazionale.

1957 "Les debuts du kabbalisme chrétien en Espagne et son histoire à la Renaissance", en *Sefarad*, XVIII, Madrid.

1979 *La kabbala cristiana del Renacimiento*, Madrid, Taurus.

Shachar, Isaiah

1974 *The Judensau. A Medieval Anti-Jewish Motif and its History*, Londres, The Warburg Institute, University of London.

Shatzmiller, Joseph

1975 "Les Juifs de Provence pendant la peste noire", en *Revue des Études Juives*, núm. 133, julio-diciembre 1974, París, Mouton.

Scholem, Gershom

1961 *Major Trends in Jewish Mysticism*, Nueva York, Schoken Books.

1978 *La cábala y su simbolismo*, Madrid, Siglo XXI.
1978a *Kabbalah*, Nueva York, New American Library.
1983 *Le Nom et les symboles de Dieu dans la mystique juive*, Francia, Les Éditions du Cerf.

Steinberg, Leo
1989 *La sexualidad de Cristo en el arte del Renacimiento y en el olvido moderno*, Madrid, Hermann Blume.

Strack, L. Hermann
1909 *The Jew and Human Sacrifice*, Londres, Cope and Fenwick.

Tapia, Pedro
1996 "Sobre la hechicera de Teócrito", en: *Acta Poetica*, núm. 17, número monográfico dedicado al pensamiento mágico del Renacimiento, a cargo de Esther Cohen y Patricia Villaseñor, Instituto de Investigaciones Filológicas, Seminario de Poética, México, UNAM.

Thomas, Keith
1971 *Religion and the decline of magic*, Nueva York, Charles Scribner's sons.

Thorndike, Lynn
1923-1941 *A History of Magic and Experimental Science*, Nueva York Columbia Press, 8 vols.

Trachtenberg, Joshua
1961 *The Devil and the Jews*, Philadelphia, The Jewish Publication Society of America.

Trevor-Roper, H. R.
1969 *The European Witch Craze of the Sixteenth and Seventeenth Centuries and other essays*, Nueva York, Harper and Row Publishers.

Ventós, Rubert de
1980 *De la modernidad*, Barcelona, Ediciones Península.

Vickers, Brian (ed.)
1984 *Occult and Scientific Mentalities in the Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press.

Walker D.P.
1958 *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, Londres, Warburg Institute.

Webster, Charles
1988 *De Paracelso a Newton. La magia en la creación de la ciencia moderna*, México, FCE, Breviarios.
Wier, Johann
1991 *Le streghe*, Palermo, Selerio editore.
Wirszubski, Chaim
1989 *Pico della Mirandola's Encounter with Jewish Mysticism*, introd. de Paul Oskar Kristeller, Jerusalén, The Israel Academy of Sciences and Humanities.

Yates, A. Frances
1982 *La filosofía oculta en la época isabelina*, México, FCE.
1983 *Giordano Bruno y la tradición hermética*, Barcelona, Ariel Filosofía.

Zambelli, Paola
1965 "Cornelio Agrippa: scritti inediti e dispersi" en *Rinascimento* XVI.
1996 *"Scholastic and Humanistic Views of Hermeticism and Witchcraft"*, en: *Hermeticism and the Renaissance*, trad. al español en *Acta Poética*, núm. 17, número monográfico dedicado al pensamiento mágico del Renacimiento, a cargo de Esther Cohen y Patricia Villaseñor, IIF, UNAM.
1968 "Cornelio Agrippa nelle fonti e negli studi recenti", en: *Rinascimento*, año XIX, diciembre.
1991 *La ambigua natura della magia. Filosofi, streghe, riti nel Rinascimento*, Milán, Il Saggiatore.
1995 *L'apprendista stregone. Astrologia, cabala e arte lulliana in Pico della Mirandola e seguaci*, Venecia, Saggi Marsilio.
Zika, Charles
1976 "Reuchlin's *De Verbo Mirifico* and the magic debate of the late fifteenth century", en: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXX, pp. 104-138.

Índice de figuras

1. *El asesinato ritual de San Simón de Trento* 52
2. *Judensau*, grabado 55
3. *La sangre del redentor* 57
4. El joven Maximiliano asiste a una disputa 62
5. Ilustración tomada del *Malleus Maleficarum* 62
6. *Las brujas*, Hans Baldung Grien 68
7. *Judensau*, Catedral de Frieze 71
8. *La cerda y los cochinitos* 71
9. *The Frankfurt Judensau* 72
10. *Los condenados* (detalle), Luca Signorelli 76
11. *La crucifixión*, Lucas Granach 77
12. *Brujas preparándose para el Sabat* 117

Con el diablo en el cuerpo
se terminó de imprimir en abril de 2003,
en Litográfica Ingramex, S.A. de C.V.
Centeno núm. 162, Col. Granjas Esmeralda,
C.P. 09810, México, D.F. Composición
tipográfica: Fernando Ruiz. Cuidado de la
edición: Esther Cohen y Mónica Vega.
Lectura, corrección y cotejo de pruebas:
Valdemar Ramírez, Artemisa Martínez, Silvia
Llaguno y Gustavo Enrique Orozco.

Otros títulos publicados por Taurus:

Philippe Sassier
Tolerancia, ¿para qué?

Georges Bataille
La oscuridad no miente.
Textos y apuntes para la continuación
de la Summa ateológica

Anthony Clare
Hombres. La masculinidad en crisis

Marta Lamas
Cuerpo: diferencia sexual y género

Arnold J. Bauer
Somos lo que compramos.
Historia de la cultura material en América Latina

Michel Serres
Los cinco sentidos.
Ciencia, poesía y filosofía del cuerpo

Jean Delumeau
Historia del Paraíso